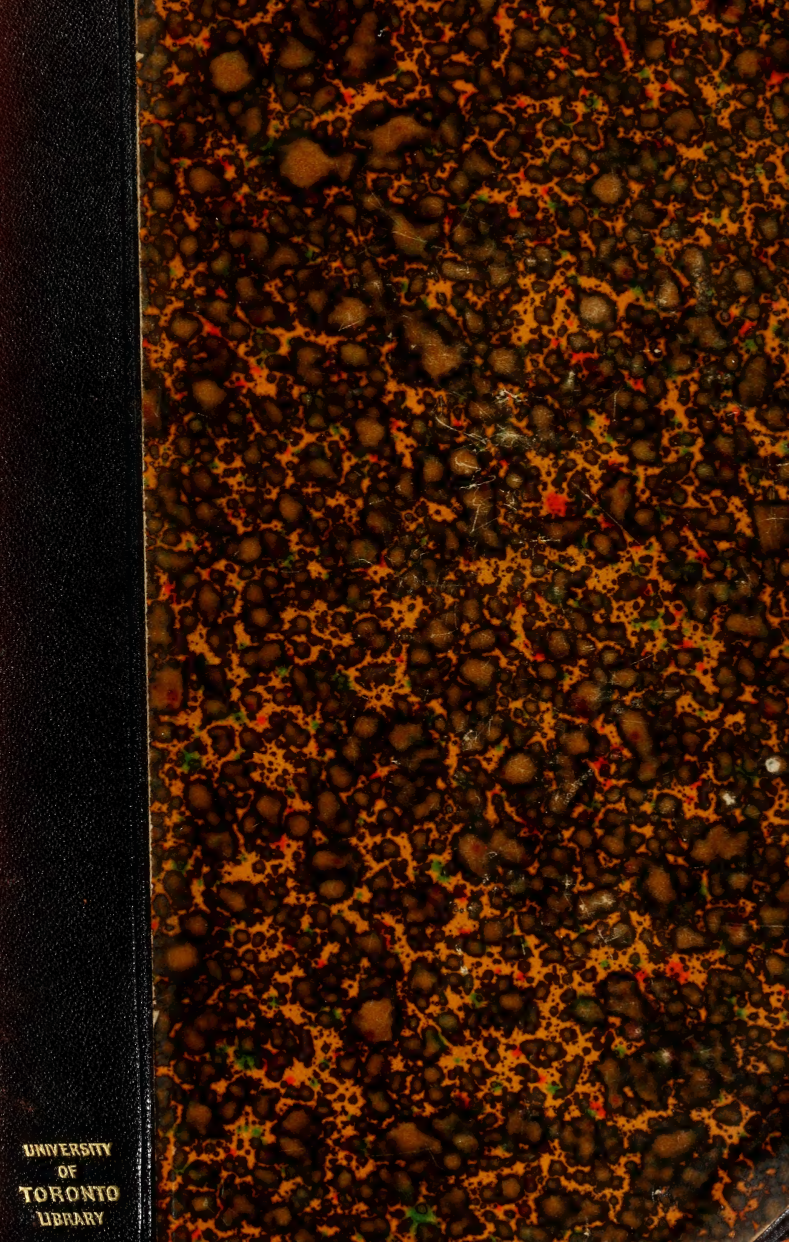
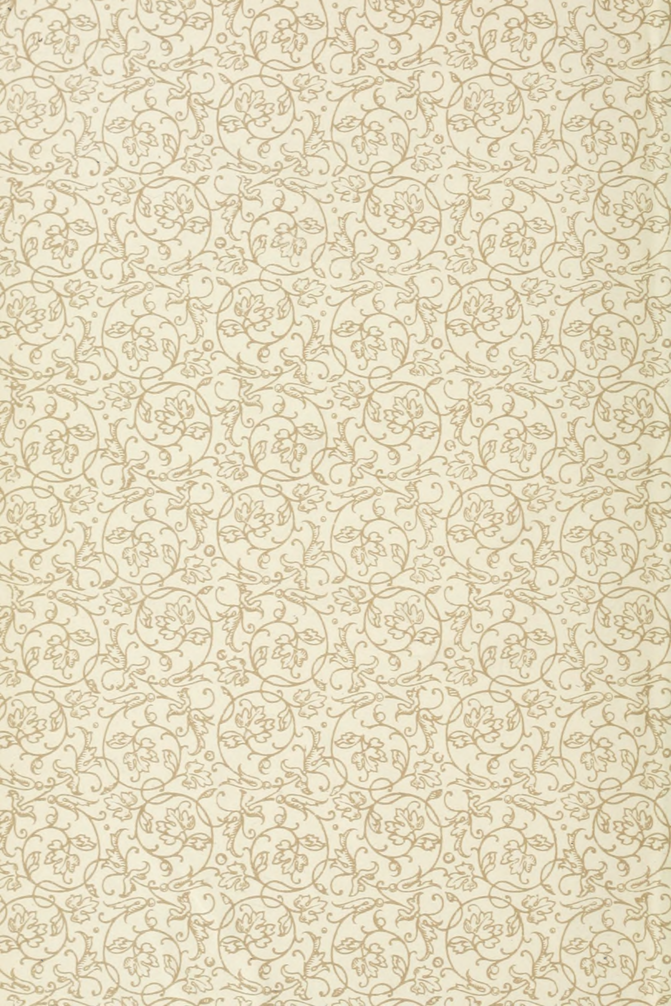

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







GESCHICHTE

DER

FRANZÖSISCHEN LITTERATUR

IM

XVII. JAHRHUNDERT

VON

FERDINAND LOTHEISSEN.

ERSTER BAND.

MIT EINER BIOGRAPHIE DES VERFASSERS.

ZWEITE AUFLAGE.

WIEN.

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.

1897.

Inhalt des ersten Bands.

I. Teil.

Die Zeit des Übergangs.

II. Teil.

Die Litteratur unter dem Einfluß der aristokratischen Gesellschaft.

Seite

Vorwort.

Die vorliegende neue Auflage von Ferdinand Lotheißens Geschichte der französischen Litteratur im siebzehnten Jahrhundert wurde nach dem Handexemplar des verstorbenen Verfassers besorgt, der nachträgliche Verbesserungen und Ergänzungen darin einzuzeichnen pflegte. Auf Grund derselben wurde der alte Text korrigiert, an einzelnen Stellen ergänzt, und auch das Register wurde für diese Auflage neu gemacht und vielfach verbessert.

Ferdinand Lotheißen hat als Schriftsteller und Mensch ein so gutes Andenken bei Schülern und Freunden hinterlassen, daß man wol annehmen durfte, eine Geschichte seines Lebens werde ihnen allen willkommen sein. Auf den folgenden Blättern ist eine solche auf Grundlage seiner Briefe und Tagebücher versucht worden: nicht um seine Bedeutung als Gelehrter ins volle Licht zu stellen, das ist schon von Berufeneren besorgt worden, sondern um von dem Menschen Lotheißen zu erzählen, dessen Seelenadel es auch bewirkte, daß seine Litteraturgeschichte nicht bloß eine lehrreiche, sondern auch eine fesselnde und bildende Lektüre wurde, die sich den besten Werken deutscher Geschichtsschreibung würdig anreiht.

Wien, November 1896.

Dr. M. Necker.





FERDINAND LOTHEISSEN.



I.

Ferdinand Lotheißen wurde am 20. Mai 1833 in Darmstadt als der zweite Sohn des Rechtsanwalts Johann Friedrich Lotheißen geboren. Rechtsanwalt Lotheißen (1796—1859) war ein überaus thätiger Mann, der im Großherzogtume Hessen ein ehrenvolles Andenken hinterließ. Seit dem Jahre 1836 im Staatsdienste, rückte Johann Friedrich bis zum Hofgerichtspräsidenten vor und machte sich besonders verdient durch die Erledigung des weitläufigen Verlassenschaftsprozesses nach dem Herzog Georg Karl von Hessen, der sich seit dem Jahre 1827 fortschleppte, bis er 1853 Lotheißen übertragen wurde und dieser ihn in den wenigen Jahren bis zu seinem Tode vollständig abwickelte. Neben seiner reichen amtlichen Thätigkeit hatte er aber immer noch Zeit und Kraft zur Verwaltung von Ehrenämtern gefunden; er war viele Jahre lang Mitglied und schließlich (1856—1858) Präsident der zweiten Kammer der Stände, die ihn auch zum Director der Staatsschuldentilgungskassa gewählt hatte. Seine Gattin Sophie war eine Tochter des Geheimrats und großherzoglichen Baudirektors Klaus Kröncke, der eine Autorität im Wasserbaufache war und sich um die Rheinregulierung so viel Verdienste erwarb, daß ihm ein ehrendes Denkmal an Ort und Stelle gesetzt wurde. Von seiner Seite aus kam der künstlerische Sinn in die Söhne seiner Tochter Sophie Lotheißen. Es war für dieselben der Verkehr mit dem großväterlich Kröncke'schen Hause immer eine freudige Abwechslung von der etwas geschäftlichen Nüchternheit im eigenen Vaterhause. Doch ließ es Johann Friedrich Lotheißen an Sorgfalt in der Erziehung nicht mangeln. Die Söhne erhielten frühzeitig Unterricht im Englischen und Französischen und hatten schon jung Gelegenheit, das vortreffliche Darmstädter Theater häufig zu besuchen. Ferdinand, der spätere Biograph Molières, wuchs in einer theaterfreudigen Stadt heran, in der über schauspielerische Kunstfragen von der jungen Welt mit großem Eifer geredet, gestritten und geschrieben wurde. Im Darmstädter Hoftheater konnte er schon als Gymnasiast die Bekanntschaft der hervorragendsten deutschen Schauspieler und Schauspielerinnen machen, die dort gastierten. Der Kreis seiner Jugendfreunde bestand aus künstlerisch angeregten Naturen; einer darunter, Reinhard Hallwachs, widmete sich auch berufsmäßig der Bühne, wurde ein Schüler

Emil Devrients in Karlsruhe, starb aber früh, bevor er noch zur Blüte gelangte. Ein anderer Jugendfreund Ferdinands war sein viel älterer Vetter Otto Müller, der Romanschriftsteller, der 1845 mit seinem „Bürger“ die Reihe der litterarhistorischen Romane eröffnete, die ihm zu den ersten Erfolgen verhalfen und auch den litterarischen Ehrgeiz Lotheißens erweckten. Mit Otto Müller, der Ferdinand um mehrere Jahre überlebte († 1894), blieb er sein ganzes Leben lang in inniger Freundschaft verbunden, die sich in kritischen Zeiten bewähren sollte.

Nach Absolvierung des Gymnasiums in Darmstadt bezog Lotheißen die Universität Göttingen 1851, wo schon sein um zwei Jahre älterer Bruder Hermann die Rechte studierte. Am liebsten hätte der dichterisch angeregte Jüngling alle Wissenschaften studiert, sowol die des Geistes als die der Natur. Seine Neigungen zogen ihn in gleich starker Weise zu beiden hin. Aber sein Vater hatte trotz seiner umfänglichen Thätigkeit als Rechtsanwalt, Staatsbeamter, später auch als Spezialdirektor der Feuerversicherungsgesellschaft „Deutscher Phönix“ für das Großherzogtum Hessen (1851—1858) keineswegs Reichtümer gesammelt; die Studien der drei heranwachsenden Söhne kosteten auch Geld. Darum mußte sich Ferdinand früh für einen Beruf entscheiden: er wählte den Lehrstand und studierte klassische Philologie. In Göttingen blieb er vier Semester und hörte die Vorlesungen von Schneidewin (Lateinische Syntax; Griechische Elegiker; Sophokles); Hermann (Cicero; Demosthenes; Juvenal; römische Litteraturgeschichte); Wieseler (Griechische und römische Symbolik und Mythologie); Müller (Paläographie und Diplomatik; Grammatik der althochdeutschen Sprache; Nibelungenlied); Waitz (Geschichte des deutschen Volkes) und Griesebach (Allgemeine Naturgeschichte, Physiologie und Anatomie der Pflanzen). 1853—1854 verbrachte Lotheißen zwei Semester in Berlin, wo er mit besonderem Fleiße die Vorlesungen von Böckh, Haupt, Lipsius, Waagen hörte; 1855 in Gießen, der hessischen Landesuniversität, die damals nicht sehr in Blüte stand, aber mit Rücksicht auf den angestrebten Dienst im Großherzogtum nicht umgangen werden konnte.

Lotheißen war von ursprünglich sehr zarter Körperbeschaffenheit und hatte in seinen jungen Jahren sich durch viele Krankheiten durchzuschlagen. Sie setzten seinem großen Lerneifer manche Schranke und waren auch der Grund für die ruhigere Gestaltung seines Studentenlebens, als es bei seinem sonst frischen und phantasiereichen Wesen vielleicht geworden wäre. Er durfte nicht viel trinken und sich keine körperlichen Anstrengungen zumuten. In Göttingen war er aber doch

noch Mitglied eines Corps (Saxonia). Zu den dauernden Freundschaften, die er dort schloß, gehört die mit dem nachmals zu so hohem Ansehen gelangten Archäologen Conze, mit dem er im Kolleg bei Waagen, und dann nach langer Trennung als Docent an der Wiener Universität (1871) wieder zusammentreffen sollte. Das Studentenleben in Gießen stieß Lotheißen wegen seiner Leere und Rauheit ab, denn inzwischen war er schon in Berlin gewesen, wo er unter der Fülle der Anregungen der großen Stadt vollends aus dem Sturm und Drang hinausgewachsen war.

Mit einer wahren Leidenschaft bemühte sich Lotheißen, aus dem Berliner Aufenthalt Nutzen für seine allgemeine Bildung zu ziehen. Er war nichts weniger als einer jener Brodstudenten, die sich damit begnügen, ihr Pensum zu erledigen, um nur bald die Prüfungen überstehen und in ein Amt oder Ämtchen unterkriechen zu können. Theater, Konzerte, Museen, Kunstausstellungen, Malerateliers, Gesellschaften suchte er mit Begier auf, ohne darum seine Collegien im geringsten zu vernachlässigen. Von allem Gesehenen machte er sich ausführliche Aufzeichnungen, die zum Teil in Tagebuchblättern erhalten sind, und die in ihrer jugendlichen Frische die ganze, idealistisch hochstrebende Persönlichkeit des einundzwanzigjährigen Jünglings uns vor Augen stellen. Das neue Museum besuchte er in jeder freien Stunde, die zwischen den Vorlesungen lag, oft dreimal des Tags und bemühte sich, hinter das Geheimnis der Schönheit antiker Plastik zu kommen. „Eine einzige Stunde — schrieb er am 27. Juni 1854 in sein Tagebuch — fördert uns weit in der Ansicht der Kunst. Ich fühle mich glücklich in diesen Kunstbestrebungen, umsomehr, da ich mir keinen Vorwurf zu machen habe, wenn ich sie eifrig treibe, denn meine Lehrer selbst haben mir dazu geraten. Wenn ich nur meine anderen Fachstudien nicht vernachlässige, und das thue ich ja nicht. Ich habe mit Mühe mein Interesse an den Naturwissenschaften etwas zurückgedrängt (o daß man überhaupt ein Interesse an etwas Edlem zurückdrängen muß!) und bin froh, hier einen reichlichen Ersatz zu finden. O warum ist die Zeit zu gering, der Geist zu schwach, alles, alles Wissenswürdige neben einander zu treiben! Der arme Mensch muß aber zufrieden sein, wenn er mit Nichtachtung alles anderen in einem Zweige des unendlichen Wissens und Schaffens zur Höhe gelangt." Die Vorlesungen des Geographen Ritter, die ihn sehr anzogen, konnte Lotheißen zu seinem Leidwesen nur selten besuchen.

Von den Antiken ging er dann oft in die Ateliers der damals in Berlin nicht zahlreich lebenden neuen Maler und Bildhauer: Hosemann, Kasalowsky, Schubert, Teschner, Franz, Hartung, Dietrich. Er ließ sich

von den Künstlern in die Technik ihrer Kunst einweihen, da er schon damals wußte, daß ohne diese Kenntnisse das ästhetische Betrachten ein mangelhaftes Wissen ist. Doch alle diese Aufzeichnungen abzudrucken. würde zu weit führen. Nur ein Tagebuchblatt, welches für die spätere Richtung seines politischen Bekenntnisses sehr bezeichnend ist, mag hier folgen. Nach einem Besuche der königlichen Kunstkammer schrieb Lotheißen am 22. November 1854 in sein Tagebuch:

„Unter allen historischen Erinnerungen zog mich wirklich nur der alte Fritz an und das was ihn anging. Hier konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren und wollte auch nicht, den sonst solche Reliquien nicht leicht auf mich machen, da es doch meist gar kleinlich ist. Doch war Friedrich der Einzige ein wahrhaft großer König, und schon ehe ich ihn würdigen konnte, wie jetzt, schon in meiner frühesten Jugend war er mein Liebling, mein Ideal. Und so ließ ich mich gern wieder von den alten Jugenderinnerungen durchziehen, als ich vor Reliquien des Mannes stand, für den ich einst so glühend schwärmte. Freilich, wenn man das Hemd zeigt, worin er starb und Ähnliches, so ist das mehr widerlich als ärgerlich."

Schon aus diesen wenigen Mitteilungen wird erhellen, wie hoffnungsvoll und lebensfreudig dieses Dasein einsetzte, was für eine breite Grundlage allgemeiner Bildung sich Ferdinand Lotheißen in seinen Studienjahren legte. Er begann auch schon in dieser Zeit litterarisch thätig zu sein und lieferte mehrere Beiträge für die Wiener Monatsschrift.

Nichts spricht mehr für die Bedeutung und anziehende Kraft eines jungen Mannes, als die Freundschaften, die er in den Universitätsjahren zu knüpfen imstande war. Lotheißen war von einer Schar von Freunden umgeben, die ihm noch viele Jahre treu blieben. Zu den Berliner Freunden gehörte unter anderen Robert Billroth, der früh verstorbene Bruder des berühmten Chirurgen Billroth, zu dem Lotheißen später in Wien in freundschaftliche Beziehungen trat. Von Darmstadt her war ihm der später durch sein Buch über Werther und seine Zeit bekannt gewordene Gelehrte Appell innig verbunden. Die anderen Freunde Dalton, Hornung, Crößmann, Schauenburg traten aus ihren Lebensstellungen später nicht in die weitere Öffentlichkeit.

Als aber Lotheißen nach der Gießener Promotion am 14. März 1856 (ohne mündliche Disputation, auf Grundlage einer Arbeit über die Gestalt des Parasiten in der alten Komödie) mit den Universitätsstudien fertig war, da atmete er doch erleichtert auf. Dies läßt wenigstens ein Tagebuchblatt schließen, das er am 10. Dezember 1857

in Frankfurt a. M. schrieb, als ihm sein jüngster Bruder Eduard die angenehme Nachricht brachte, daß er nun die Prüfungen alle glücklich überstanden hätte. „Ich bin unendlich froh“, heißt es da, „daß wir die Universität nun alle (drei Brüder nämlich) hinter uns haben. Der Zustand derselben scheint mir eben im höchsten Grade zerrüttet und unhaltbar. Die Universitäten seien mit der allgemeinen Bildungsstufe der Nation im Widerspruch; sie seien in eine unhaltbare Stellung geraten — das ist nicht bloß eine allgemein verbreitete Phrase, sie ist auch in vieler Beziehung eine Wahrheit. Früher waren die Universitäten die einzigen Hüter und Bewahrer der Bildung und ein Stück derbster Roheit mochte man dabei eher übersehen. Heute, wo das Leben im stärkeren Wogenschlag die Universitäten mehr und mehr bei Seite schiebt, müßten sie sich umsomehr bestreben, eine wahre Burg der höheren idealistischen Bildungsrichtung zu sein. Da schmerzt es mich dann und mein Sinn wendet sich von ihnen ab, wenn ich solche Erzählungen wie heute von Eduard höre, wonach Leute aus den ersten Familien in Darmstadt betrunken am Boden liegend, sich balgen und beißen. Solche Leute sind oft sehr liebenswürdig und fein in ihrem Äußern, aber doch roh in ihrem Innern, und wenn sie dann berufen werden, die höheren Staatsstellen zu übernehmen, so sind sie die rechten Männer, wie man sie wünscht: gefügig und ohne höheren Blick, denn „zum Teufel ist der Spiritus“, wenn überhaupt je welcher da war. Was hilft es, wenn dann in späteren Jahren auch guter Wille und Ernst eintreten möchte?“

Und gelegentlich einer Charakteristik seines Freundes Appell, der sich als Autodidakt emporarbeitete und Lotheißens aufrichtige Achtung gewann, obwol Appell noch für die christliche Romantik schwärmte, die nicht nach seinem Geschmacke war, bemerkte Lotheißen:

„Ein Autodidakt kann einseitig sein und auch sehr lückenhaft, aber meist bewahrt er sich besser das Leben und Feuer der Begeisterung. Übrigens ist am Ende ein jeder mehr oder weniger Autodidakt. Ich gestehe, daß mir die Vorlesungen der Universität sehr wenig genutzt haben; kaum daß sie mir Anregung gaben.“ (26. November 1857.)

In späteren Jahren dachte Lotheißen freudig an die Universität zurück und fühlte sich jung mit der Jugend, die er gerne um sich sah.

Zunächst ist zu erwähnen, daß er nach der Promotion in eine schwere Krankheit verfiel, in einen Typhus, der ihn für längere Zeit ans Krankenzimmer fesselte und im Sommer 1856 einen Aufenthalt im

Bad Ems nötig machte. Im Schuljahr 1856/57 machte Lotheißen seinen „Acceß" am Darmstädter Gymnasium, wie man das Probejahr dort nennt. Aber es wird wol seine noch lange nicht gefestete Gesundheit gewesen sein, die ihn veranlaßte, eine Stelle als Erzieher im Hause des reichen Großhändlers und Weingutbesitzers von Mumm in Frankfurt a. M. anzunehmen. Der junge Gelehrte mußte sich sehr schonen; er war blutarm, konnte nicht lange sprechen. Als Erzieher hatte er doch weniger Anstrengung als am Gymnasium, und mit zwei Knaben konnte er leichter fertig werden, als mit einigen Dutzend einer Schulklasse. Zum Erzieher war Lotheißen wie geschaffen, weil er Energie und Milde vereinigte. Über die Aufgaben und Pflichten des Erziehers enthalten die Tagebücher einige Bemerkungen. So schrieb er am 18. November 1857:

„Meine Natur und Überzeugung führt mich in der Behandlung zur Milde, zumal bei einem Charakter, der durch Heftigkeit früher eingeschüchtert worden ist. Mit dem Schreckenssystem ist es freilich leichter zu regieren, aber auch ohne Erfolge. Zumal beim Heranwachsenden muß man mit Gründen kommen, nicht überall, aber doch oft; muß man mit ruhiger Art die Vernunft anwenden, muß man etwas Spielraum für eigene Selbständigkeit gewähren. Doch habe ich dabei die festesten Grenzen, die ich unter keiner Bedingung überschreiten lasse. So erwirbt man sich mit der Milde auch Liebe und zeigt zugleich Festigkeit und Achtung vor den Gesetzen. Meine Schüler wissen, wie leid es mir thut, zu strafen; wenn ich es dennoch thue, so macht es ihnen um so viel mehr Eindruck. Glücklicherweise kommt es nur selten vor."

Diese hier ausgesprochene Überzeugung hat Lotheißen immer festgehalten; er konnte sich als Erzieher nicht besser porträtieren.

Der Aufenthalt im Mumm'schen Hause gestaltete sich ihm sehr angenehm. Es war ein großes Haus, worin Künstler und Männer von Rang verkehrten. Lotheißen verstand es, sich die Achtung des Vaters seiner Zöglinge zu erwerben und seine Stellung würdig und angenehm zu gestalten. Er schildert Herrn v. Mumm als einen tatkräftigen Geschäftsmann, der Sinn für künstlerische Bestrebungen hatte und naturwissenschaftlich nicht gewöhnlich unterrichtet war: so recht eine Gestalt aus der Zeit des aufstrebenden Realismus. Aber gerade der war dem jungen Gelehrten, der unbefriedigt von den Universitäten geschieden war, ein neues und fesselndes Element, das ihm sowol im Leben als auch in der Kunst (bei Courbet, von dem drei Bilder in Frankfurt ausgestellt waren) entgegentrat, und mit dem er sich vertraut zu machen strebte. In Frankfurt nahm Lotheißen jene Richtung auf den Realismus, die ihn zum

Studium der modernen Philologie nach dem der altklassischen führte, und die ihn zum Verfechter des modernen Sprachunterrichtes in den Realschulen als ungefähres Äquivalent der in ihnen nicht gelehrten klassischen Sprachen machte.

Während seines Aufenthaltes im Mumm'schen Hause konnte sich Lotheißen keiner einzelnen wissenschaftlichen Arbeit ausschließlich widmen. Einmal litt er noch an den Folgen seiner schweren Erkrankung, dann ließen ihm die übernommenen Pflichten doch nicht soviel Muße, um etwas Größeres unternehmen zu können; er hatte die zwei Knaben in allen Gegenständen zu unterrichten und das ging nicht ohne eigene gewissenhafte Vorbereitung ab. Und endlich war er innerlich auch noch nicht so weit fertig, um sich für einen einzelnen Zweig der Wissenschaft entscheiden zu können. Er hegte auch noch immer dichterische Pläne und bosselte an einem Lustspiel (das sich nicht erhielt). Aber darum blieb er doch nicht müßig. Er las viele Historiker: Rankes Geschichte Europas im 17. Jahrhundert, Gervinus Geschichte des 19. Jahrhunderts, Häussers Zeitalter der Befreiungskriege, und machte sich überall kritische Notizen. Dazu studierte er die Vorläufer Shakespeares. und um sich im Französischen zu üben, worin er noch nicht sattelfest war, las er unter anderem Dumas' Monte Christo, bei dem er es freilich nicht lange aushielt. Er hatte überhaupt damals noch kein rechtes Verhältnis zur französischen Litteratur, stand den Franzosen noch zu sehr in der Befangenheit des eifrig national gesinnten deutschen Parteimannes gegenüber. Seine Sympathien waren damals und in den folgenden Jahren vornehmlich den Engländern zugewandt, mit denen er sich stammverwandt fühlte. „Ich bin nordischer", schrieb er nach einem Gespräch mit Appell ins Tagebuch, der seine Begeisterung für Calderon und Dante geäußert hatte. Zu jener Lektüre trat noch das eifrige Studium des Spanischen. Außerdem konnte er seine alten Neigungen für Naturwissenschaften befriedigen. Der berühmte Erfinder der Schießbaumwolle, Dr. Rudolf Böttger, lebte zu der Zeit in Frankfurt a. M. und hielt in seinem Laboratorium Vorlesungen mit Experimenten, die viel besucht wurden und auch Lotheißen anzogen. Aber alle diese Lektüre und Studien, zu denen noch der Besuch der Bilderausstellungen, Theater und Konzerte kam, füllten den stillen Erzieher im Frankfurter Kaufmannshause noch lange nicht aus. Er besah sich auch das unmittelbare Leben und Treiben der Stadt und suchte sich einen Begriff von ihr selbst zu verschaffen. Zu dem Zweck studierte er auch die Frankfurter Stadtgeschichte und entwarf Skizzen zu einem Essay darüber. Und in den Bemerkungen,

die er über den Charakter der Frankfurter niederschrieb, tritt zu Tage, wie sehr ihm ihr weltliches und weltmännisches Wesen wol im Contrast zu der Hof- und Beamtenstadt Darmstadt und zu den Schulmännern der Universitätsstädte gefiel. So schrieb er unter anderem:

„Als ich so am Fluß (Main) entlang schritt, rechts die moderne Riesenarbeit (der Verbindungsbahn), links die lange, stolze Straße mit so manchen altertümlichen Spitzen, Erkern und Türmen, und hoch darüber der Dom — da begriff ich, dass ich anfing, Frankfurt gerne zu haben. Es ist eine alte, geschichtlich interessante Stadt, denkwürdige Erinnerungen findet man in jeder Straße, bei jedem Schritt.... Aber Frankfurt ist auch eine schöne Stadt. Welch eine Fülle großer Paläste, stolzer Wohnungen, reicher Läden! Man gehe um die Stadt durch die herrlichen Anlagen, wie so leicht keine Stadt sie aufzuweisen hat, und betrachte den Kranz der Villen. Zwischen all dem bewegt sich ein volles, rasches Leben. Altes und Neues stößt zusammen und die Gegenwart erfreut sich am Nutzen desselben.... Die Stadt ist reich und darnach hat sich ihr Charakter gebildet. Die Bewohner sind lebhaft, feurig, leicht; ein sanguinisches Temperament. Die Großartigkeit ihres Handels, die Bedeutung ihres Reichtums erwecken in ihnen große Ideen und Pläne und der Mut der Ausführung fehlt ihnen nicht. Wieviel große Unternehmungen sind eben im Gang. Der kühne Verbindungsbau der Bahnhöfe durch den Main, die neue Wasserleitung, das Zuchthaus. Man projektiert einen zoologischen Garten und einen Glaspalast für Ausstellungen und Konzerte: man geht an eine Erweiterung und Verschönerung der Stadt, und unterdessen baut der Einzelne in wirklich überraschender Anzahl. Man sieht, die Hauptrichtung geht auf das materielle Wohlsein, den Glanz und den Luxus eines wohlhäbigen Lebens, wie dies in einer Hauptstadt natürlich ist. Wer aber deshalb den Frankfurtern Kunstsinn absprechen wollte, würde sich irren. Allerdings muß die Kunst für die meisten in modernem Schmuck erscheinen, aber wo fände man das nicht? Es ist die Richtung der Zeit. Die Leute sind nicht arm an Bildung. Zwar fehlt ihnen bis hinauf in die höchsten Kreise das eigentliche Wissen, eine gründliche Schulbildung, aber mehr als genug wird diese durch die Welterfahrung, durch die Reisen, durch die modernen Sprachen ersetzt. Und mit großem Eifer giebt sich der Frankfurter der Pflege der Kunst hin. Kunstverein, das Städel'sche Institut, das besetzte Theater, die vielen gediegenen Konzerte legen Zeugnis davon ab. Tiefes Eindringen braucht man nicht gerade zu erwarten, aber es macht sich doch, man freut sich über das sichtliche Gedeihen....“

Dieses Hinausstreben Lotheißens über den traditionellen schöngeistigen Menschen in Deutschland, über das Ideal der klassischen Litteratur tritt auch in einer interessanten Aufzeichnung über die Courbet'schen Gemälde hervor, die in Frankfurt ausgestellt und Gegenstand lebhafter Debatten auch im Mumm'schen Hause waren. „Professor Becker (der bekannte Maler) sprach sich (bei Mumms) heftig gegen den cynischen Geist aus, der aus den Bildern rede. Freilich ist Becker ein Hauptvertreter der allzu zierlichen Düsseldorfer..... Seitdem habe ich die drei besprochenen Bilder (zwei Jagdstücke und das Mädchen, Getreide durchsiebend) noch einmal betrachtet und studiert. In dem Jagdstück ist die Durchsicht durch den Wald prachtvoll, aber allerdings manches verzeichnet, so die Beine des stehenden Jägers, so das Reh, das Rehfell zu sein scheint. Die Schneelandschaft ist allerdings nur decorativ gemalt, fast geschmiert, obgleich alles, selbst die schmutzigen Schatten, überaus wahr ist. Und trotz allem diesem Fehlerhaften spricht sich doch ein kräftiger Sinn in diesen Bildern aus, zeigt sich oft wunderbare Farbenharmonie, und überhaupt eine Behandlung der Farbe, die nicht gewöhnlich ist. Alle anderen Bilder verschwinden dagegen, obwol sie groß und ausgeführt sind.“ Freilich: ein absoluter Parteigänger des Realismus ist Lotheißen nie geworden; die an der Antike geschulten Augen behielten ihren Geschmack für das ganze Leben; aber er wuchs doch in seine Zeit hinein und hielt nicht zu den Düsseldorfern. Diese Aufzeichnung über Courbet schließt mit den Worten: „Aber Gott bewahre uns doch dafür, dass solcher Realismus in der Kunst herrschend werde.“ Und eine andere Aufzeichnung vom 8. Dezember 1857 lautet:

„Die Poesie und der Realismus des Kaufmannstandes dringt schon mit solcher Macht auf die jungen Gemüter ein, dass ich es für eine meiner Hauptaufgaben halten muß, den letzten Funken der Poesie nicht ganz erlöschen zu lassen. O jetzt erkenne ich den Vortheil einer klassischen, einer Gymnasialerziehung, wo der Jugend edle, warme Gefühle und Ideale geweckt werden. Wer in seiner Jugend aber sich schon mit Kurszetteln und Wechseln abgeben muß, der findet selten jenen Aufschwung. Ich lese in der Dinstagsstunde jetzt „Iphigenie“ vor. Es könnte vielleicht etwas früh für meine Schüler erscheinen, allein ich erkläre sie sorgfältig und eingehend. Zu diesem Vortrag habe ich mich mit großem Fleiße vorbereitet, und wenn mir nur ein Teilchen Frucht sich zeigt, so will ich zufrieden sein. Ich habe in meinem sechzehnten Jahr Iphigenien sehr verehrt und geliebt. Freilich, andere Verhältnisse,

andere Sitten. Aber was ich meine Schüler nicht in dieser Art kennen lehre, bleibt ihnen, fürchte ich, für immer unbekannt."

Neben diesen Beschäftigungen mit Geschichte, Kunst und Litteratur interessierten Lotheißen, den Sohn eines Kammerpräsidenten, der von Jugend auf politische Luft geatmet, auch die politischen Vorgänge der Zeit. Frankfurt war noch der Sitz des Bundestags, Herr von Bismarck der Vertreter Preußens daselbst, und die politische Luft war schon sehr gespannt durch die Rivalität Preußens und Österreichs in Deutschland, durch den Kampf für oder wider die Befreiung Schleswig-Holsteins vom dänischen Joche, durch die Handelskrise in Hamburg im Winter 1857 auf 1858. Ich hebe nur zwei Notizen aus dem Tagebuche hervor, die auf Lotheißens spätere Politik hindeuten.

12. November 1857. „Eine letzte Gelegenheit ist der Bundesversammlung gegeben, sich in den Augen des Patrioten zu rehabilitieren. Das Schicksal der Herzogtümer ist in ihre Hand gelegt; versäumt sie auch diesmal, Kraft, Energie und deutschen Sinn zu zeigen, so werden nur wenig Jahre vergehen, und eine Revolution wird sie unwiderbringlich zertrümmern. Man erwartet sich so wenig von dem Bundestag, daß er sich durch ein richtiges Vorgehen eine gewisse Popularität sehr leicht erringen könnte. Doch das wäre das erstemal.

3. November. Meine Hauptlektüre in der Geschichte ist jetzt Gervinus Geschichte des 19. Jahrhunderts. Seine Behandlungsart ist interessant und geistreich, aber ich habe schon einen oder den andern Grundsatz gefunden, der mich stutzig machte und der mir nur da zu stehen scheint, um die heutigen „Gothaer" zu verteidigen. Gervinus nennt Bd. I, S. 11, eine große geschichtliche Erfahrung, daß — bei aller Selbsttätigkeit — die Bescheidung in Verhältnisse und Schicksal das beste sei, daß die Bourbonen z. B., so lange sie auf ihr Ziel mit Macht unter Napoleon lossteuerten, alles sich verdorben hatten, daß sie aber alles erreichten, als sie sich mit ergebender Entsagung fügten! Das finde ich stark. Nicht daß, sondern wie sie handelten, hat ihre anfängliche Tätigkeit zu nichte gemacht. Die Idee liegt nun zu nahe, daß z. B. Schleswig sich ergebend fügen solle, um etwas zu erreichen. Die Professoren mit ihrer Theorie! Übrigens stelle ich Gervinus recht hoch."

Das Frankfurter Tagebuch bricht mit dem Januar 1858 ab; es langweilte schließlich seinen Schreiber und er hatte das Bedürfnis, größere Arbeiten zu machen. Es waren vornehmlich englische Geschichts- und Litteraturstudien, die er betrieb. Im ganzen sieht man, daß sich hier der Beruf mehr eines Schriftstellers im weiteren Sinne, als der eines ge-

lehrten Spezialisten vorbereitet. Lotheißen hatte den Trieb, mit seiner Zeit in Fühlung zu bleiben, seinen Anteil an der Bewegung der großen Nation zu nehmen. Sein Ideal war damals und auch noch viele Jahre später die freie Existenz des Schriftstellers, nicht der Beruf des Lehrers. Mit den Feuilletons, die er jetzt und in den nächsten zwei Jahren in verschiedenen Zeitungen veröffentlichte, hatte er sich einen guten Namen gemacht. In einer Notiz vom 30. Juli 1860 verzeichnet Lotheißen, daß ihn Bruno Bucher, der für die Wiener Zeitung wirkte und in Süddeutschland reiste, zu Beiträgen auffordern ließ. In dieser Zeit war Lotheißen Mitarbeiter des Frankfurter Journals, der Blätter für litterarische Unterhaltung, der Grenzboten und später ein ständiger Mitarbeiter der Frankfurter Zeitung. Seine Mitarbeiterschaft an der Wiener Monatsschrift führte zu freundschaftlichen Beziehungen mit dem Fürsten Georg Czartoryski: einem für Kunst und Litteratur begeisterten Manne, der den Ehrgeiz hatte, in Wien eine kritische Zeitschrift zu schaffen, sich auch viele Jahre mit ihr plagte und viel Geld für sie opferte. Seine Zeitschrift „Rezensionen" war in den ersten Sechziger Jahren ein angesehenes Organ in der Wiener Tageslitteratur, und Lotheißen hat auf Anregung des Fürsten den weiten Weg von Hessen nach Wien öfter gemacht, um sich hier als Redacteur niederzulassen. Doch immer scheiterten diese Versuche an dem Unvermögen des Blattes, dem Redakteur eine finanziell gesicherte Existenz zu verschaffen. Die Beziehungen zum fürstlichen Freunde hatten indes zur Folge, daß Lotheißen schon frühzeitig seine Blicke nach Österreich wendete, wohin er schließlich durch eine merkwürdige Verkettung der Umstände gelangte — nicht als Redakteur, sondern als Professor.

Den ersten Besuch in Wien machte Lotheißen im Jahre 1858, nachdem er aus dem Mumm'schen Hause geschieden war, worin er doch nicht allzulange bleiben mochte. Die Fahrt blieb ohne Resultat. Sich dem unsicheren Leben von der Feder anzuvertrauen, lag nicht in der Art eines Sohnes des hessischen Hofgerichtspräsidenten. Lotheißen kehrte also sofort nach Darmstadt zurück, bewarb sich im Mai 1858 um eine vacante Lehrstelle für Geschichte und klassische Philologie am Gymnasium zu Büdingen am Fuße des Vogelberges in Hessen. Bei seinen vortrefflichen Qualificationen erhielt er auch alsbald die Anstellung, zunächst für fünf Jahre, wie es das Gesetz vorschrieb, nach deren Ablauf und erprobter Fähigkeit er definitiv angestellt werden sollte. Mit Beginn des neuen Schuljahres trat Lotheißen sein Amt in Büdingen an, das für seinen ganzen Lebenslauf von entscheidender Bedeutung werden sollte.

II.

Büdingen, die wälderreiche Residenz der mediatisierten Fürsten Ysenburg, war eine kleine Stadt, mit all den Eigentümlichkeiten einer solchen im Guten und im Üblen, wie es die Verhältnisse in der Enge überall mit sich bringen: arm an Erwerbsquellen, mit scharf gesonderten Parteiungen, mit seinem Klatsch und Tratsch neben familiärer Gemütlichkeit. Aber es hatte auch ein damals sehr angesehenes Gymnasium, und dieses hatte seit 1829 einen Mann von ungewöhnlicher Begabung zum Director, den berühmten Übersetzer der Tragödien des Sophokles Georg Thudichum. Dieser Mann war im Grunde seines Wesens ein Dichter, und zwar ein echter, charaktervoller, im Goethe'schen Sinne naiver Lyriker, der mit seiner universellen Bildung und der Thatkraft seines Naturells einen wahren Zauber auf alle ausübte, die in seinen Kreis traten. Aus sehr schwierigen Verhältnissen hatte sich Thudichum, der 1818 als Gymnasiallehrer und Pfarrer und zugleich als Erzieher eines Ysenburgischen Prinzen nach Büdingen gekommen war, mit unermüdlicher Kraft zu einer im ganzen hessischen Lande angesehenen Stellung als Pädagog, Theologe und Politiker emporgeschwungen. Ihm hatte das Büdinger Gymnasium den großen Ruf zu verdanken, den es zu der Zeit besaß, als Lotheißen dahin kam. Thudichum war ein Genie als Erzieher; die großen Menschen hingen ihm nicht weniger als die kleinen an. Sein kinderreiches Haus — drei Söhne und drei Töchter, diese durch Schönheit und Geist in gleicher Weise ausgezeichnet — war der Mittelpunkt der Büdinger Gesellschaft, und die freundschaftlichen Beziehungen des Vaters zum fürstlich Ysenburgischen Hause wurden von den Kindern beiderseits weiter gepflegt. An dem Direktor Thudichum war trotz seines Lebens in der Kleinstadt, trotz seiner stets recht bescheidenen Verhältnisse, die ihn zu viel Arbeit ums gemeine Brot zwangen, doch nichts kleines, nichts kleinliches. Er war ungeachtet seiner aufrichtigen, christlichen Gläubigkeit ein Schüler Goethes, mit dessen Poesie er sich so erfüllt hatte, daß auch seine Verse das Gepräge Goethe'scher Ruhe, Klarheit und Natur erhielten. Voller Vertrauen und Hingabe scharten sich nicht bloß die zahlreichen Schüler des Gymnasiums, sondern auch die Einwohner von Büdingen um diesen Mann, den seine gelassene Heiterkeit und warme Verständigkeit nie verließ. Thudichum war ein Meister der Rede auf der Kanzel, auf dem Katheder, auf der Tribüne. Wäre es ihm gelungen, wie er anstrebte und woran

ihn nur die launische Glücksgöttin des Wahlloses hinderte, als Abgeordneter in die Paulskirche oder den norddeutschen Reichstag oder nach 1870 in den Deutschen Reichstag zu gelangen, so wäre er vielleicht mit einer einzigen seiner klassischen Reden über die hessische Localberühmtheit weit hinausgewachsen. (Vgl. Friedrich Thudichum, Allgemeine deutsche Biographie.)

Auch Lotheißen empfand die anziehende Macht dieser großen Persönlichkeit, die da im entlegenen Büdingen segensreich wirkte. War doch dieser universal gebildete Direktor ein Mann so recht nach seinem Sinn! Und als vollends die jüngste, schönste und vielumworbene Tochter desselben, Luise Tudichum dem neuen jungen Gymnasiallehrer ihr Herz schenkte und sich schon wenige Monate nach seiner Übersiedlung nach Büdingen mit ihm verlobte (10. Februar 1859), da war er in die glücklichste Zeit seines Lebens gekommen. Am 24. Mai 1860 fand die Vermählung statt, der eine Hochzeitsreise nach London folgte: eigentlich eine Studienreise, denn seinen zweiwöchentlichen Aufenthalt in der großen Stadt benützte er nicht bloß dazu, um sich ihre Sehenswürdigkeiten anzusehen, sondern auch, um Studien im Britischen Museum zu machen.

Gleich nach der Rückkehr (6. Juli 1860) begann wieder die Arbeit, die sich im Bestreben, dem neuen Hausstand eine recht solide Grundlage zu schaffen, recht mühselig gestaltete. Neben dem Unterricht am Gymnasium (Geschichte durch alle Klassen, Griechisch, Lateinisch, später noch Englisch) gab Lotheißen auch Privatunterricht und versuchte einen Curs von Vorlesungen über englische Geschichte einzurichten. Im Herbst 1862 hatte er nicht weniger als 39 Unterrichtsstunden in der Woche zu geben. Damit mutete sich der körperlich zart gebaute Mann wol zu viel zu, und mancher Seufzer über die Zurückdrängung seiner eigenen litterarischen Production entrang sich ihm. So schrieb er am 4. Januar 1862: „Ich fühle mich isoliert. Die reiche Bibliothek in Darmstadt, das bischen lebendigere Treiben ließ mich das sehr empfinden“. Die Enge der Stadt Büdingen machte sich ihm bald fühlbar. Dabei hielt Fürst Czartoryski mit Briefen aus der Redaktion der Rezensionen immer den Gedanken an eine litterarische Stellung im großen Wien wach, und die Unzufriedenheit des ins Joch gespannten Schriftstellers wuchs in der Stille, bis sie auf einem anderen Felde in einer That zum Ausbruch kam, die sein Leben radikal veränderte.

In diesen ersten Jahren des ereignisreichen siebenten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts nahm die deutsche Einheitsbewegung immer ent-

schiedenere Formen an. Friedrich Wilhelm IV. starb, sein Bruder Prinz Wilhelm bestieg den preußischen Thron, Bismarck trat alsbald in den Vordergrund, der Gegensatz zwischen Partikularismus und Einheitsforderung verschärfte sich, und nirgends dürften die Gemüter mehr erregt gewesen sein, als im kleinen Hessen, weil sich hier mit der nationalen auch die liberale Gesinnung gegen das partikularistsch-reaktionäre Ministerium Dalwigk vereinigte. Daß Lotheißen national und freiheitlich gesinnt war, wissen wir schon aus seiner Universitätszeit; auch Direktor Thudichum stand auf Seiten der Nationalliberalen, damals hessische Fortschrittspartei genaunt. Er war schon 1849 Mitglied der hessischen Ständekammer und gehörte zu jenen Abgeordneten, mit denen Dalwigk im Streite lag, weil sie dem nicht konstitutionellen Ministerium, das dem Landtag gegen den klaren Wortlaut der Verfassung keine Rechnung ablegen wollte, das Budget verweigerten. Thudichum mußte seine politische Opposition als Staatsbeamter büßen; das Ministerium Dalwigk verweigerte ihm mehrere Jahre die ihm zukommende Besoldungsaufbesserung. Als nun Lotheißen in seiner Eigenschaft als Schwiegersohn des oppositionellen Abgeordneten und Schuldirektors sich in Büdingen auch öffentlich als fortschrittlicher Parteimann bekundete, so war das keine Förderung für ihn in den Augen des hessischen Ministeriums, und bald fand sich eine Gelegenheit, wo man ihn die Ungnade spüren lassen konnte.

Im August 1862 fand die Wahl der Wahlmänner für die Landtagswahl in Büdingen statt und Lotheißen sorgte mit seinem Freunde, dem praktischen Arzte Dr. Emanuel Marcus (einem gesinnungstüchtigen und charaktervollen Parteimann, der seither in Frankfurt a. M., in hohem Ansehen bei den Kollegen und der Bevölkerung lebt), dafür, daß liberale Männer gewählt wurden, und zwar mit enormer Majorität gewählt. Damit begann seine öffentliche politische Stellungnahme und die Unzufriedenheit der Regierung mit ihm. Denn natürlich kam ihr alsbald die Geschichte zu Ohren. „Auf dem Ministerium fanden sie es ‚unbegreiflich‘, daß ich so auftreten konnte, da ich noch keine fünf Jahre angestellt bin. Sie begreifen nicht, daß ein Mann nach Überzeugung und Ehrgefühl handeln kann, auch wenn er seine Stellung gefährdet“, lautet eine Tagebuchnotiz Lotheißens vom 22. September 1862. Er mußte nun in vielen kleinen Quälereien die üble Laune der Regierung in Darmstadt fühlen. Anfangs September 1862 war er mit Urlaub „in Familienangelegenheiten“ nach Wien gereist. Da er länger als acht Tage, nämlich zehn ausgeblieben war und der Direktor ihm aus eigener Macht auch keinen längeren Urlaub hätte bewilligen dürfen, so kam aus Darmstadt eine Rüge an die Direktion,

obwol ein Präzedenzfall im Jahre vorher bei einem anderen Mitglied des Lehrkörpers ohne Tadel abgelaufen war. Ende des Schuljahres 1862 nahm Direktor Thudichum Abschied von der Anstalt, trat in Ruhestand, übersiedelte nach Darmstadt. Lotheißens Situation wurde damit in Büdingen noch ungemütlicher, aber er ließ sich's nicht sehr anfechten. Im Mai 1863 verzeichnet er: „In einer Geschichtsstunde ermahn ich kurz, eifrig die Geschichte zu lernen, weil man sonst die Gegenwart nicht verstehen könne, und achtzehnjährige junge Leute müßten doch schon ein Interesse an der Entwicklung und der Geschichte ihres Vaterlandes haben. Das wird gleich denunzirt, und nach zwei Stunden heult ein Kollege wieder von „Selbstbetrug“ u. s. w. Ich sehe, daß man immer weiter geht, wenn ich mich nicht wahre, und so habe ich tüchtig die Zähne gezeigt.“ Man versuchte es auch in freundlicher Form, ihn politisch kalt zu stellen, indem man ihm eine Gehaltszulage in Aussicht stellte. „Ich entgegnete, ich solle doch meine Überzeugung nicht verkaufen?“ Zum Höfling hatte er keine Neigung, wie folgender Eintrag vom 26. Juni 1862 bezeugt:

„Morgen soll der Großherzog auf eine Stunde zum Besuch hierherkommen. Alles ist in Aufregung und schmückt. Es ist ganz recht und konstitutionell, daß der Landesherr gefeiert wird, und muß auch so von „Sr. k. Hoheit getreuen Opposition“ geschehen. Und doch mutet mich mancherlei sonderbar dabei an. Das Gymnasium, Lehrer und Schüler will ihn am Schulgebäude erwarten, ein Begrüßungsgedicht ihm überreichen. Man wollte es mir zuschieben, doch dankte ich. Ich kann nun einmal die alten abgelebten Formen nicht leiden... So sprachen wir neulich vom Doktorat. Wenn ich nicht muß, brauche ich meinen Doktor nicht und hätte nichts dagegen, wenn alle diese Zöpfe auch fielen“.

Am meisten verargt wurde Lotheißen der Umgang mit Dr. Marcus, der, populär und einflußreich, eine überaus lebhafte Agitation für den Nationalverein entwickelte uud den Darmstädtern unbequem ward, ohne daß man dem unabhängigen Arzt etwas anhaben konnte. Auf die Vorstellungen des neuen Direktors erwiderte Lotheißen: „Marcus ist ein Universitätsfreund von mir, ferner ist er ein gebildeter Mensch, der sich für vieles interessiert, dessen Umgang angenehmer und fördernder ist, als der anderer, mögen sie wie immer heißen. Ihm steht im Weg, daß er Jude ist. Ich bin stolz darauf, daß ich diesen Unterschied nicht achte. Zuletzt hat uns noch die Politik zusammengeführt; er ist infolge seines Auftretens für meinen Schwiegervater angefeindet worden, und es war meine Pflicht, bei ihm zu stehen.“

Und der Schluß dieser ganzen Reihe von kleinlichen Vorwürfen, die man dem oppositionellen Gymnasiallehrer zu machen hatte, war, daß man seine provisorische Anstellung am Ende des ersten ablaufenden Quinquenniums trotz seiner anerkannten Tüchtigkeit als Lehrer, nicht in eine definitive verwandelte. „Wir beauftragen Sie“ — hieß es in dem Erlaß der großherzoglich hessischen Ober-Studiendirektion an den Büdinger Gymnasialdirektor Haupt vom 8. August 1863 — „dem Gymnasiallehrer Dr. Lotheißen zu eröffnen und ihn aufzufordern, bei Vermeidung sofortiger Entlassung, unverzüglich einen Revers dahin auszustellen, daß er sich die Widerruflichkeit seiner Anstellung nach Maßgabe des § 39 des Landtagsabschieds... auf weitere fünf Jahre, vom Tag des Ablaufs seiner ersten fünf Dienstjahre an gerechnet, gefallen lasse.“

Also eine Maßregelung in unverhüllter Form, und als ihr Grund wurde nachträglich in einem amtlichen Schreiben bezeichnet: „Das Verhalten des Dr. Lotheißen bei der Landtagswahl im vorigen Herbst, wonach derselbe in einer öffentlichen Versammlung das Programm des Nationalvereines vorgelesen und empfohlen und dadurch zu dem Beschlusse mitgewirkt habe, daß keiner zum Wahlmann gewählt werden solle, der nicht dem Programm des Nationalvereins zustimme.“

Uns mutet dieses Schreiben ganz besonders merkwürdig an. In Hessen gab es doch damals schon eine Verfassung und das Recht eines jeden Bürgers auf freie politische Meinungsäußerung war gewährleistet. Hier wurde aber auch nicht im geringsten Hehl daraus gemacht, daß man einen Gymnasiallehrer, dessen Thätigkeit allgemeine Anerkennung fand, bloß wegen seiner unbequemen politischen Gesinnung strafe und überdies bloß auf Mittheilungen anderer hin, ohne ihn selbst zu befragen oder zu verhören! Dabei unterlief der Motivirung noch ein Fehler, denn Lotheißen hatte bei der Wählerversammlung vom 12. August 1862 gar nicht das Programm des Nationalvereines vorgelesen.

Lotheißen war sofort nach Empfang dieses Bescheides entschlossen, auf sein Amt zu verzichten. Er stand zunächst allerdings mit der Frau und zwei Kindern brodlos da und mußte unter anderem auch jene Pläne von einem Hauskauf fallen lassen, die er gerade jetzt gehegt hatte. Allein er erklärte dem Gymnasialdirector in der letzten mündlichen Auseinandersetzung, die sie hatten: „Mein Betragen werde ich nicht ändern; man möge mir das Amt ganz nehmen, so fühle ich doch die Kraft in mir, in der Welt fortzukommen. Ich möchte nicht von mir so denken, wie ich von .... denke, der anfangs sich liberal

gestellt, dann bei der Entscheidung feig sich umgekehrt hatte. Ich müßte mich sonst verachten.“ Und dieser ebenso mutige als charaktervolle Schritt verfehlte nicht, Aufsehen in ganz Hessen zu machen und brachte dem Opfer seiner politischen Überzeugung Zustimmung von allen Seiten.

Gerade zu dieser Zeit kam aus Genf, wo Lotheißens Schwager Karl Thudichum das Erziehungsinstitut La Châtelaine leitete, die Nachricht, daß sich dessen Eigentümer Roediger, der Schwiegervater Karls, zurückzuziehen gedenke. Lotheißen wurde eingeladen, als Theilhaber dem Institut beizutreten. Er ging auf den Vorschlag ein und im October 1863 war er schon mit Frau und Kindern in Châtelaine einquartiert.

III.

Es war eine der besten Eigenschaften Ferdinand Lotheißens, sich an jedem Wohnorte, in den ihn das Schicksal versetzte, mit dem genius loci aufs innigste vertraut zu machen. Wir sahen ihn schon als zwanzigjährigen Studenten in Berlin bestrebt, nicht bloß aus den Vorlesungen an der Universität, sondern auch aus den Kunstinstituten in der Stadt Nutzen für seine Bildung zu ziehen und nicht im engen Kreis der Kollegen zu verharren. Als er in Frankfurt a. M. lebte, studierte er Natur und Geschichte der alten freien Reichsstadt und strebte nach einer Gesammtanschauung ihrer Individualität, schrieb die Theaterbriefe an die Wiener Monatsschrift, die Abhandlung über Frankfurt u. dergl. In Büdingen, wo doch eine so große Last von Schulpflichten auf seinen Schultern ruhte, hatte er doch noch immer Zeit gefunden, an der politischen Bewegung theilzunehmen. Es war eben nicht seine Art, sich auf die vier Wände der Bücherstube zu beschränken und in der papiernen Welt völlig aufzugehen. Seinem geistvollen Wesen war die Mitarbeit an dem Treiben der Zeit ein Bedürfnis; und edelster Ehrgeiz trieb den begabten Mann, der sich schon in diesen Jahren einen guten litterarischen Namen als kritischer Essayist geschaffen hatte, dahin, ein Leben im höheren Stile als dem des einfachen Berufsmenschen zu führen. Die Leiden, die er infolge dieses höheren Strebens auf sich nahm, ertrug er mit frischem Mute.

So mußte denn auch die Übersiedlung nach Genf tief einschneidend auf die weitere Entwicklung seines so empfänglichen Geistes

wirken. Er fühlte sich ja wie in eine neue Welt versetzt, die ihn zunächst durch ihre Neuheit aufs lebhafteste anzog. Natur und Landschaft waren im malerischen Genf am See und mit dem Montblanc im Hintergrunde anders, als in Büdingen. Die Menschen waren anders, auch die tägliche Umgangssprache war anders. Weit in die Ferne gerückt waren die leidenschaftlichen Kämpfe des deutschen Vaterlands um seine Einheit; nur sehr wenige deutsche Zeitungen waren in Genf sichtbar. Hier lebte man wie in einer Idylle; hier herrschte die selbstbewußte Ruhe eines kleinen, aber zufriedenen Staatswesens. Auch der Beruf Lotheißens war jetzt zum Teil ein neuer geworden. Bisher war er nur Lehrer gewesen, jetzt war er, als Mitdirector von La Châtelaine, auch ein Stück Geschäftsmann geworden und mußte sich um die administrativen und ökonomischen Sorgen des sechzig Zöglinge beherbergenden Instituts nicht minder als um die pädagogischen Pflichten kümmern.

In alle diese neuen Verhältnisse verstand es Lotheißen, sich mit seinem elastischen Naturell rasch einzuleben. Kam er nicht ohne Bangen nach Genf, weil er sich dabei auch eine große finanzielle Sorge aufgebürdet hatte, so griff er doch mit Mut und Lust seinen neuen Beruf an. Für das Schulmeistern war er nie recht begeistert, aber die Jugend liebte er stets und war ein guter Erzieher. Allmählich fand er auch einen angenehmen Kreis von Menschen zum geselligen Verkehr; seine junge, schöne, heitere und thatkräftige Frau Luise war selbst ein anziehender Mittelpunkt in jeder Gesellschaft, in die sie trat. Zu den Freunden, die sich Lotheißen hier erwarb, zählte, um nur einen bekannten Namen zu nennen, der Naturforscher Karl Vogt, der an der Genfer Hochschule wirkte, aber gleichzeitig auch der evangelische Pfarrer und der jüdische Rabbiner. Groß freilich konnte der Kreis, in dem sich Lotheißen in Genf bewegte, nie werden, denn die einheimischen Patrizierfamilien gewähren keinem Zugewanderten Eintritt in ihre Kreise. „Der Genfer verschließt sich jedem, dessen Familie nicht schon hundert Jahre das Gebiet des Cantons bewohnt“, klagt Lotheißen in einem seiner Briefe. Seine Aufnahme als membre honoraire in die Société nationale de Genève (21. Januar 1869) änderte nichts an dieser Isolierung, in der er sich bei verzagter Stimmung recht einsam, wie Robinson auf wüster Insel fühlen konnte. Dies wurde auch mit eines der Motive, die ihn schließlich antrieben, von Genf fortzukommen.

Von den bedeutendsten Folgen ward aber sein Studium der französischen Sprache und Litteratur, wozu ihn zunächst das praktische

Bedürfnis veranlaßte. Es ist doch ein Unterschied, ob man eine Sprache nur für den gelehrten Gebrauch, oder ob man sie im täglichen Umgang beherrschen lernt. Das fühlte Lotheißen sofort, er warf sich darum mit aller Kraft auf das Studium des Französischen und ließ die bis dahin mit so großem Eifer betriebenen Studien englischer Litteratur und Geschichte zum Bedauern seiner Freunde unbenützt liegen. Der genius loci nahm ihn ganz gefangen. Er hörte ja den ganzen Tag französisch sprechen; mit den Schülern der Châtelaine unternahm er öfters Ausflüge in die Nähe (nach Chamounix z. B.) und auch weiter ins Frankreich hinein und lernte so französisches Volk und französische Sitten und Zustände aus eigener Anschauung kennen. Im Frühjahre 1865 machte er eine Fahrt der Rhône entlang bis nach Marseille, ein Jahr später durchwanderte er die Provence. Zu der genauen Kenntnis Südfrankreichs, auf der sein schönes Buch: „Die Königin von Navarra" beruht, legte Lotheißen hier den Grund. Seine Reiseeindrücke verwertete er in Feuilletons, die er für die Frankfurter Zeitung schrieb (April 1866). Die einzelnen Aufsätze über die Provence goß er dann ganz um zu einem kleinen selbständigen Werk (nach Art etwa des Gregorovius über Corsica), worin sich die Schilderung von Natur und Geschichte des Landes zu einem schönen Ganzen vereinigte. Aber er fand keinen Verleger dafür, und es blieb ungedruckt liegen. Das sauber geschriebene Manuscript ist noch erhalten.

Überhaupt entwickelte Lotheißen gerade in der Genfer Zeit einen großen Fleiß als Feuilletonist. Er war nach zweijähriger Probe zu der Ansicht gelangt, daß es ihm nicht gegeben sei, ganz in der Thätigkeit von Institutsvorstehern aufzugehen, daß ihm noch Zeit übrig bleiben müsse zu litterarischer Beschäftigung. Darum verzichtete er nun auf die Stellung eines Mitdirectors, wurde bloß Lehrer der Anstalt und wußte sich die Ergänzung seiner Einnahmen mit der Feder zu verschaffen. So entstanden die zahlreichen Feuilletons in der Frankfurter Zeitung und auch in anderen angesehenen Blättern, die seinen Namen in der Tageslitteratur der Jahre 1865—1869 aufs vorteilhafteste bekannt machten. Um nur einen Begriff von der umfangreichen Arbeit zn geben, die Lotheißen damals (1866—67) leistete, seien nur die Stoffe erwähnt, die er behandelte: „Preßfreuden in früherer Zeit", die Presse unter dem Drucke Napoleons I.; „Ein Muster-Unterthan"; über das Journal de Barbier 1718—1763 (anläßlich der neuen Ausgabe von 1866). Samuel Smiles „Selbsthilfe". Der Suezkanal. Alfred de Vignys Tagebücher (3 große Aufsätze). Jules Favre. P. Heyses „glücklicher Bettler". Henri Taines „Graindorge". Gachards

„König Philipp und Don Carlos“. Das Ghetto in Rom. Der Friedenscongreß in Genf (September 1867). Keratrys „La Contreguérilla française au Mexique“. „Bilder aus dem italienischen Theater“ (6 Aufsätze), Eduard Laboulaye..... Dies nur ein kleiner Theil der behandelten Stoffe, ungerechnet die munteren Plaudereien, welche die Frankfurter Zeitung mit besonderem Vergnügen druckte. Die Feuilletons über Gestalten aus der französischen Litteratur waren aber die bedeutendsten, und zumal damals, vor dreißig Jahren, wo das deutsche Correspondentenwesen in Paris noch nicht so entwickelt war, wie heute, von großem Werte. Denn Lotheißen schöpfte aus dem Vollen. Er hatte sich in der reichen Bibliothek der société de lecture in Genf, wo die französische Litteratur der letzten siebzig Jahre fast vollständig vertreten war, gründlich umgesehen; mit einer anmutigen leichtflüssigen Form verband er die Einsicht des Kulturhistorikers. Es war ihm redlich darum zu thun, vermittelnd zwischen Deutschland und Frankreich zu wirken, auf die hoch gespannte politische Stimmung, welche dem großen Kriege von 1870 lange vorherging, mildernd einzuwirken. Diese Tendenz verfolgte er in dem bedeutendsten Essay dieser Reise, im Feuilleton über Jules Favre. Er schickte es mit einem Briefe dem auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Führer der rupublikanischen Opposition gegen Napoleon III. zu, der seine Friedensliebe und Achtung der deutschen Nation und ihrer Einheitbestrebungen in der Adreßdebatte des Jahres 1866 öffentlich ausgesprochen hatte: „La France tiendra la main à l'Allemagne“, hatte Favre gesagt; „elle lui dira que desinteressé désormais de toute espèce de projets de conquête, elle se sent assez forte pour faire avec elle une loyale alliance.... Nous voulons être pacifiques, sachons tout d'abord d'être libres.“ Diese Worte hatten im gut deutsch gesinnten Lotheißen, der nun auch für die Franzosen sich erwärmt hatte, gezündet, und er schrieb Favre:

„Oui, Monsieur, avec une France libérale et pacifique, ne luttant avec une Allemagne unie, libre et pacifique aussi, que par le terrain de progrès et de l'humanité — voilà la politique que tous les hommes éclairés devraient souhaiter et préparer, autant qu'il est en leur pouvoir. Voilà aussi la raison pour laquelle j'ai écrit mon article: j'ai voulu montrer à mes lecteurs l'image d'un patriote français et d'un grand orateur qui ne connait pas de haine contre une nation voisine, qui au contraire parle éloquemment pour l'alliance des deux peuples.“

Auf dieses Feuilleton und diesen Brief antwortete Jules Favre umgehend am 17. März 1867 Folgendes:

„Merci, Monsieur, pour toute bienveillante sympathie. Je crois n'en être pas tout-à-fait indigne si j'interroge mon désir ardent de maintenir la paix entre les nations qui forment la grande famille Européenne en developpant en elles le sentiment de la liberté qui seul peut les garantir de luttes sanglantes et d'effroyables déchirements.

Malheureusement l'Allemagne s'écarte de cette voie de salut—elle semble se placer sous le régime du sabre et de s'armer contre nous. De son côté notre gouvernement humilié par les derniers évènements cherche une aventure. Tout ceci m'inquiète fort et dans la très-humble partie qu'il m'est donné de prendre à cette rédoutable question, il ne dépendra pas de moi que les deux peuples n'échappent aux mauvaises tendances de leurs chefs.

Je ne conserverai pas moins avec une grande sympathie pour la noble Allemagne un souvenir très-vif de votre bienveillance et vous prie d'accepter en échange l'expression de mes sentiments dévoués.

ce 17 mars 1867. Jules Favre.

Der Brief bietet ein gutes Stimmungsbild aus der schwülen Gewitterluft der Zeit vor dem Kriege. Zwei Idealisten feindlicher Nationen versuchen, sich über die Köpfe der Anderen hinweg die Hände zu reichen — aber es kann nicht zu mehr als dem Austausch persönlicher Artigkeiten kommen.

Die angestrengte Thätigkeit als Lehrer und Schriftsteller konnte nicht ohne Rückwirkung auf Lotheißens zarte körperliche Beschaffenheit bleiben, zumal da noch manche Enttäuschungen (im Kriege 1866, wo er sich als politischer Journalist versuchte) dazu kamen, und die Versuche, aus dem schönen, aber doch entlegenen Genf fortzukommen, fehlschlugen. Um sich zu erholen verbrachte Lotheißen mit seiner Familie den Winter 1867—1868 in Florenz, wo er in der erhöhten Stimmung des sorgenlosen Sichgehenlassens in einer Welt von Schönheit und Poesie auch einen Roman für die Frankfurter Zeitung schrieb.

Aber schließlich gewährte ihm diese Thätigkeit als Feuilletonist weder geistige noch materielle Befriedigung. Der Eigenthümer der Frankfurter Zeitung, Herr Leopold Sonnemann, hatte wohl den Plan, seinen besten Feuilletonisten nach Frankfurt zu berufen und ihm die Redaktion des Feuilletons zu übertragen, aber er kam nicht zur Ausführung. In wie gutem Angedenken Lotheißen bei dem Blatte verblieb, zeigte sich noch zwanzig Jahre später, als es in liebenswürdiger Weise den inzwischen zu hohem Ansehen gelangten Schriftsteller neuerdings zur Mitarbeiterschaft einlud. Es geschah ein halbes Jahr vor seinem

Tode. Lotheißen hatte das Feuilletonschreiben schon seit Jahren aufgegeben.

Der Florentiner Aufenthalt brachte ihm indes jene Erfrischung der seelischen und leiblichen Kräfte, die er gesucht hatte. Die Gesellschaft, in der er sich dort bewegte, war auch sehr anregend. Lebhaften Verkehr pflegte er im Hause des Ministers Peruzzi, dessen geistvolle und energische Frau die ihr seelisch verwandte Gattin Lotheißens mit Wärme an sich heranzog. Er befreundete sich auch mit Ludmilla Assing, die seit Jahren in Florenz lebte. Und vollends fand sein für die Werke bildender Kunst so empfängliches Gemüt daselbst Genuß in Fülle.

Nach Genf zurückgekehrt faßte er den Entschluß, statt der Feuilletons ein größeres zusammenhängendes Ganzes zu schaffen, eine Darstellung der französischen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert, die er für eine litterarische Nothwendigkeit hielt. Denn das deutsche Publikum kannte wohl die Namen der berühmtesten französischen Dichter, verband jedoch nicht viel Wissen mit diesen Namen. Aber einmal in die historische Forschung hineingeraten, mußte er zur rechten Erklärung der französischen Romantik bis in die Revolutionszeit zurückschreiten, und der Plan erweiterte sich ihm zu einem Werke von drei Bänden. Es ist der Entwurf eines Briefes vom 8. Mai 1870 erhalten, den Lotheißen an seinen alten Freund Otto Müller in Begleitung des Manuscriptes seiner „Geschichte der französischen Litteratur und Gesellschaft während der Revolutionszeit" abschickte; und da sprach er sich folgendermaßen aus:

„Die französische Litteratur ist in Deutschland kaum bekannt. Man kennt zwar einzelne große Namen sehr gut, allein die Entwicklung, das innere eigentümliche Streben der französchen Litteratur ist dem großen deutschen Publikum unbekannt. Wie sehr es sich aber dafür interessieren kann, wenn man es ihm in richtiger Form erzählt, beweist uns Hettners Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Meine Idee war daher, die Geschichte der französischen Litteratur unseres Jahrhunderts, d. h. hauptsächlich die romantische Schule in einer gefälligen und deshalb doch nicht minder gründlichen Darstellung zu schildern. Die französischen Romantiker sind die einzigen, welche vorwärts strebten, während unsere deutsche romantische Schule in vieler Hinsicht eine traurige Reaction aufwies. Die besten interessantesten Namen dieser in sich höchst bedeutenden Zeit sind in Deutschland kaum gekannt, und ich bin überzeugt, daß eine richtige Schilderung ein großes Publikum finden wird, welchem es den Blick in eine neue Welt eröffnet.

„Während ich aber den Anfängen der romantischen Schule nachforschte, sah ich mich immer mehr auf die Zeit der Revolution hingeführt, und ich erkannte zuletzt, daß ich den Rahmen meines Werkes erweitern, daß ich die französische Litteratur seit 1789 behandeln müsse. Zudem wurde mir klar, wie die anscheinend in litterarischer Hinsicht so arme Zeit ein großes kulturhistorisches Interesse gewinnen müsse, wenn man nur etwas tiefer eindringe und den Einfluß, den Revolution und Litteratur gegenseitig auf einander ausgeübt haben, hervorzuheben strebe. Die öde Zeit belebt sich dann mit einem Male, eine Menge Charakterbilder tauchen auf, wir finden die litterarische Bewegung des folgenden Jahrhunderts im Keime sich jetzt schon, im Chaos, vorbereiten; wir finden mit einem Male die Presse und das Theater in einer bis dahin unerhörten und seitdem auch nicht wieder erlebten Aufregung, ja wir finden selbst durch all den Tumult und Lärmen hindurch die Accente wahrer inniger Poesie! Diese Elemente zu einem litterarhistorischen Kulturbild zu vereinigen, galt wol der Mühe wert; zu zeigen, wie in dieser hochfliegenden begeisterten, leichtsinnigen Welt gleichzeitig die Gemeinheit und der Egoismus sich breitmachen konnten; wie die furchtbarsten Widersprüche sich vertrugen und man tagsüber kaltblütig Ströme von Blut vergießen sah, um sich abends im Theater an einer rührenden Idylle melancholisch zu stimmen — das reizte mich, und ich sah zugleich, daß eine Litteraturgeschichte der Revolution jeder französischen Litteraturgeschichte unseres Jahrhunderts vorangehen muß.

„Daß ich in meiner Darstellung gründlich bin, und daß ich stets auf die Quellen zurückgegangen bin, zeigt meine Arbeit; zum Glück stehen mir hier (Genf) Hilfsmittel zu Gebot, wie man sie selten sonstwo finden kann — Paris ausgenommen. Ich habe mich dabei bestrebt, trotz aller Gründlichkeit und Genauigkeit für einen großen Kreis von Lesern zu schreiben....

„Der zweite Band meines Werkes wird die Geschichte des Direktoriums und der Kaiserzeit umfassen, ebenfalls ein sehr umfassendes Gebiet, auf dem Namen wie Staël, J. de Maistre, Châteaubriand obenanstehen, dem ich aber wiederum sein Hauptinteresse dadurch zu geben suche, daß ich dieselben im Zusammenhang mit ihrer Zeit und in ihrem Werden, nicht als abgetrennte zufällig damals existierende Individuen behandle. Denn die Litteratur eines Volkes entwickelt sich nicht nach den Launen des Zufalls, sie folgt einem Gesetz innerer Entwicklung — und das zu finden ist eine Hauptaufgabe des Litterarhistorikers.

„Um mich über meine Stellung zu ähnlichen Werken auszusprechen. ... Ich kenne nur zwei, die hier in Betracht kommen können. Hettner und Julian Schmidt. Hettner ist ein sehr verdienstvolles Buch, aber an Rivalität ist nicht zu denken, mein Werk ist eher eine Fortsetzung desselben.... Julian Schmidt hat eine französische Litteraturgeschichte seit 1789 geschrieben, aber nach Fächern; man verliert dadurch jegliches Bild der Zeit. Zudem ist die französische Litteratur nicht seine Stärke; er scheint das Buch als Nebenarbeit verfaßt zu haben, und ich glaube, es ist sehr wenig bekannt geworden."

So weit wäre alles recht gut und schön gewesen, wenn nicht der deutschfranzösische Krieg dazwischen getreten wäre. In dieser Zeit war in Deutschland kein Verleger für eine französische Litteraturgeschichte zu finden, und Lotheißens Buch mußte auf die Veröffentlichung warten bis er nach Wien übersiedelte und dort die Bekanntschaft des angesehenen Verlegers Moritz Gerold machte, der es anfangs 1872 publizierte. Aber gut war es doch, das Lotheißen dieses Werk vollendet hatte, denn es diente ihm als Habilitationsschrift an der Wiener Universität und ward der Grundstein seiner angesehenen Stellung im litterarischen und pädagogischen Leben Wiens.

IV.

In der Mitte der Sechziger Jahre machte sich in Oesterreich das Reformbedürfnis der Realschulen lebhaft fühlbar. Sie waren ursprünglich zu dem Zwecke geschaffen worden, um allen jenen jungen Bürgersöhnen, die keinen gelehrten Beruf ergreifen wollten, Gelegenheit zu geben, sich in einer kürzeren Zeit als das Gymnasium forderte (in 6 statt 8 Jahren) eine Summe von praktisch wertvollen Kenntnissen, inbesondere in den Realien, Mathematik und Naturwissenschaften zu erwerben; zugleich aber sollten die Realschulen auch als Vorbereitungsanstalten für die polytechnischen Hochschulen dienen. Sie vereinigten also damals die Ziele der heutigen Gewerbeschulen und der allgemeinen Bildungsanstalten. Das war jedenfalls zuviel, der Lehrzweck konnte nicht erreicht werden, Schüler und Lehrer seufzten unter der Last der Aufgaben, und infolge dessen begann die Arbeit an der Reform dieser Anstalten. Zuerst im Kreise der Realschullehrer selbst, bald aber auch unter Mitwirkung und Führung des Unterrichtsministeriums; inbesondere des Ministers Hasner, der sich für die Reform des ganzen österreichischen Schulwesens so große Verdienste erworben hat. Am 8. August 1868

legte Hasner sämtlichen Landtagen einen Gesetzentwurf über die Neuordnung der Realschule vor, der ihre Aufgabe sofort im ersten Paragraph klar feststellte, indem er erklärte: „Der Zweck der Realschule ist in erster Linie eine allgemeine Bildung mit besonderer Berücksichtigung der mathematisch-naturwissenschaftlichen Disziplinen zu gewähren.“ Also allgemeine Bildung ohne Nebenrücksichten auf Gewerbe u. dergl. war nun der Zweck der Realschulen. Die Zahl der Schuljahre wurde bald darauf von sechs auf sieben erhöht, als Abschluß der Studien analog dem Lehrplan der Gymnasien die Maturitätsprüfung eingeführt, und die Realschullehrer, die bis dahin in einem niedereren Range standen, als die Gymnasiallehrer, wurden diesen gleichgestellt. Notwendigerweise mußte nun auch in das System der allgemeinen Bildung der Sprachunterricht als formales Unterrichtsmittel eingeführt werden, und man entschied sich für die modernen Sprachen, für das französische in allen 7, und das englische in den 3 oberen Klassen. Damit war die Notwendigkeit der Anwerbung geeigneter Lehrkräfte gegeben. Da die einheimischen für den Bedarf nicht ausreichten, wurden geeignete Persönlichkeiten aus dem Ausland berufen, und in weiterer Folge dieser Realschulreform wurden an den Universitäten Wien und Prag Seminare für romanische und englische Philologie zur Heranbildung von Lehrern in den modernen Sprachen eingerichtet. Bei dieser Reformthätigkeit wurde Lotheißen nach Österreich berufen.

Durch Vermittlung Rudolf Iherings, der mit dem Justizminister Glaser befreundet war, war er schon im August 1869 dem österreichischen Unterrichtsministerium als bewährte Lehrkraft empfohlen worden. Es kam dann noch die wirksame Fürsprache seines angesehenen Freundes, des Fürsten Georg Czartoryski hinzu, und nach einigen Verhandlungen konnte am 20. Juni 1870 Dr. Adolf Beer, damals Ministerialrat im Unterrichtsministerium, der sich insbesondere um die Reform der Mittelschulen große Verdienste erwarb, und der auch Lotheißen viel Wohlwollen bekundete, demselben mitteilen, dass seine Ernennung zum Realschullehrer gesichert sei. Auch als geeigneter Leiter des genannten Seminars für französische Sprache und Litteratur war schon zu dieser Zeit Lotheißen in Aussicht genommen worden. Eine Habilitation an der Wiener Universität musste aber, wie ihm angedeutet wurde, vorhergehen. Anfangs Juli erfolgte denn auch seine offizielle Ernennung zum Professor der französischen Sprache an der k. k. Oberrealschule auf der Landstraße in Wien. Am 11. Juli legte er in Wien den Diensteid ab, und nun ward er ein Österreicher, nachdem er seit so vielen Jahren freund-

schaftliche Beziehungen zu Österreichern gepflegt und in Wien seine litterarischen Erstlinge veröffentlicht hatte.

Wie es bei allen neuen Unternehmungen zu gehen pflegt, so hegte man vielfach auch von den Erfolgen des modernen Sprachunterrichts in den Realschulen übergroße Erwartungen. Er erfüllt ja auch in der That seinen pädagogischen Zweck, wenn er auch nicht, wie die inzwischen gemachten Erfahrungen lehren, all das leisten kann, was man sich anfänglich von ihm versprach. Für die Ausführung der leitenden Ideen der damaligen Unterrichtsreform war indes Ferdinand Lotheißen so geeignet, wie kaum ein anderer; denn er teilte damals selbst die Überzeugungen von dem großen pädagogischen Wert des modernen Sprachunterrichts. Auch er war als Lernender und Lehrer von der klassischen Philologie ausgegangen und im Laufe seiner Studien und pädagogischen Praxis zu Ansichten gelangt, die mit denen der Wiener Reformer übereinstimmten. Das wird aus dem folgenden ersichtlich werden.

Im Januar 1867 hatte er in der „Frankfurter Zeitung“ ein Feuilleton über die Insel Kandia veröffentlicht, die damals im Aufstand gegen den Sultan war und den Anschluß an Griechenland anstrebte. Hier sprach er die Meinung aus, dass die alten Griechen wol nicht viel anders, als die Neuhellenen gewesen sein dürften, mag nun Fallmerayer mit seiner Theorie von dem vorwiegend slavischen Blut der Neugriechen Recht haben oder nicht. Und er schloß diese Auseinandersetzung mit einem ironischen Seitenblick auf die Philologen: „die in ihrem Zorne schrecklich sein können, und die in ihren Fehden durchaus nicht mit attischer Feinheit kämpfen.“ Es war nämlich gerade zu der Zeit viel Zank in der philologischen Welt, und Lotheißens tadelnde Bemerkung hatte ihre gute Berechtigung. Aber er mußte wol vermuten, daß sein Schwiegervater Georg Thudichum, der doch auch ein Philologe war, und den er so hoch verehrte, den kleinen Ausfall nicht angenehm empfinden könnte. Denn er ergriff in einem Briefe aus Genf, 13. Januar 1867 die Gelegenheit, sich über seine „ketzerischen Ideen“ des Näheren und mit aller Offenheit auszusprechen. Diese Äußerung ist für seine Gesinnung so bezeichnend, daß sie hier citiert werden muß. Er schrieb:

„. . . Ich war nie ein wirklicher Philologe, konnte mich nie für Cicero begeistern und habe manchmal ganz absonderliche Gedanken über das heutige Gymnasialstudium. Ich bewundere, wie nur Einer, die Größen der klassischen Litteratur und möchte um keinen Preis Homer, Sophokles oder Horaz aus der Schule verbannt haben — aber ich meine

manchmal, wenn man das Studium der alten Sprachen beschränkte und dafür die modernen wissenschaftlich betriebe, wenn man die deutsche und französische Grammatik, die deutschen, englischen und französischen Schriftsteller vornähme und erklärte — es käme mehr dabei heraus. Ein Massillon, ein Chatam, ein Mirabeau, Berryer, Favre wiegen einen Isokrates, einen Cicero auf, haben größeren Einfluß auf die Jugend, denn sie stehen uns näher. Die Griechen hatten nur ihren Homer und ihre griechischen Dichter, an denen sie sich bildeten.“ Und um seine Meinung durch ein Beispiel zu erhärten, legte er diesem Briefe die Abschrift eines Passus aus der Predigt Massillons an den jungen König Ludwig XIV. bei, desselben Redners, über den er auch in seiner Litteraturgeschichte zehn Jahre später so warm schrieb.

Bei diesen Überzeugungen, die Lotheißen lange hegte, bevor er nach Wien kam, läßt es sich leicht vorstellen, mit welchem Feuereifer er in den neuen Pflichtenkreis trat, der seiner Gesinnung so sehr entsprach, und wie gern er die Organisierung des französischen Sprachunterrichts in den Realschulen betrieb. Es blieb auch daher nicht bloß bei seinem Lehramt an der genannten Realschule, die als die Musterrealschule des Reiches galt. Schon ein halbes Jahr nach seiner Übersiedlung nach Wien, am 20. Februar 1871 wurde er zum Prüfungscommissär für Reallehramtscanditaten seines Faches ernannt, und noch im selben Jahre habilitierte er sich an der Wiener philosophischen Facultät für neuere französische Litteratur auf Grundlage seiner Schrift „Litteratur und Gesellschaft in Frankreich zur Zeit der Revolution 1789—1794.“ Sie erschien im Druck anfangs 1872 im Verlage von Carl Gerolds Sohn in Wien. Am 5. November 1871 wurde ihm die venia legendi ertheilt. Im selben Semester konnte er schon das französische Seminar mit einem Proseminar eröffnen, und am 22. Mai 1872 erfolgte seine Ernennung zum definitiven Vorstand des Seminars zugleich mit Professor Dr. Adolf Mussafia.

Man sieht: die ersten Jahre des Wiener Aufenthalts gestalteten sich für Lotheißen aufs verheißungsvollste. Und nach der Kenntnis seines ganzen elastischen und arbeitsfrohen Wesen, die wir schon haben, wird es nicht verwundern zu hören, daß er sich mit der Erfüllung der Amtsgeschäfte allein nicht genug sein ließ. Er trat auch sofort mit litterarischer Production hervor und knüpfte in der Wiener Gesellschaft Verbindungen an, die sich bei seinen eigenen und den Vorzügen seiner geistreichen Frau bald sehr lebhaft und zum Teil auch intim gestalteten. Er hatte in Wien am Fürsten Czartoryski, an Professor Conze, an Ihe-

ring, an Heinrich Laube und an dem ihm verschwägerten hochangesehenen Dichter Moritz Hartmann alte gute Freunde, zu denen bald viele neue hinzutraten. Der letztgenannte vermittelte Beziehungen zur „Neuen Freien Presse“, so daß Lotheißen in den ersten Jahren seines Wiener Lebens viele Feuilletons über französische und deutsche Litteratur in dem großen Blatte veröffentlichte; einzelne Kapitel seines Buches über die französische Revolutionslitteratur wurden 1871 daselbst zuerst gedruckt. Dann schrieb er Feuilletons für den „Wanderer“, den Fürst Czartoryski angekauft hatte, aber nur mehr kurze Zeit halten konnte. Und als unter Friedrich Uhls kundiger Leitung die „Wiener Abendpost“ mit einer litterarischen Beilage ins Leben trat, da übernahm Lotheißen das ständige Referat über französische Litteratur und besorgte auch manche redaktionelle Geschäfte, wie die Einladung hervorragender Schriftsteller zur Mitarbeiterschaft an der „Abendpost“. Außer den kritischen Aufsätzen über die neuen Erscheinungen der französischen Litteratur veröffentlichte er in diesem Blatte auch mehrere größere und wertvolle Studien über deutsche Dichter, und zwar gelegentlich der Gesamtausgaben der Werke Bauernfelds, Alfred Meißners, Moritz Hartmanns, Otto Müllers (1873—74). Und es ist sehr zu bedauern, daß er keine Sammlung dieser kritischen Arbeiten veranstaltete, denn in ihrer knappen Form sind sie stets gehaltreich und geben scharf umrissene Charakterbilder einzelner Gestalten oder ganzer Perioden. Als Kritiker war Lotheißen immer milde im Ausdruck, doch unzweideutig klar im Urteil. Vor allem aber war er streng sachlich; selbst wo er persönliche Angriffe zurückzuweisen hatte, ließ er sich nicht zu anderen als ganz objectiven Erwiderungen hinreißen. Und dennoch hatte er ungesucht, trotz seiner so milden Natur, Gegner unter jenen Pedanten, die sich daran stießen, daß der gelehrte Privatdocent gleichzeitig ein beliebter und anmutiger Mitarbeiter von Zeitschriften war. Später, als Lotheißen seine Bücher publizierte, gefielen sich dieselben Gegner darin, ihm Irrtümer in ganz nebensächlichen Einzelheiten vorzuwerfen, über den edlen und bedeutenden Geist des Ganzen aber mit Schweigen hinwegzugehen. Als wäre Schönheit der Darstellung eine so äußerliche und wertlose Eigenschaft bei einem Litteraturhistoriker, und nicht vielmehr eine schwer erreichbare und wertvolle Kunst! Nichts spricht mehr für den Wert, den man in litterarischen Kreisen den Aufsätzen Lotheißens beimaß, als daß er Einladungen zur Mitarbeiterschaft von allen Seiten erhielt und seine Thätigkeit auf eine größere Zahl von Zeitschriften verbreiten mußte.

Aber schließlich gewährte ihm diese Production selbst keine Befriedigung! Er machte sich über ihre Dauerhaftigkeit keine Illusionen. „Dem Journalisten wie dem Schauspieler flicht die Nachwelt Kränze", schrieb er in dieser Zeit einmal, und darum entschloß er sich bald, schon im Sommer 1875, die Resultate seiner umfangreichen Studien der französischen Litteratur in einem größeren Werke zusammenzufassen. Einige Zeit schwankte er zwischen zwei Plänen: einer Geschichte der Litteratur im siebzehnten Jahrhundert und einer Biographie Molières; beide Stoffe hatte er schon für seine Vorlesungen an der Universität bearbeitet. Schließlich entschied er sich dafür, vorerst die Litteraturgeschichte in Angriff zu nehmen und am Ende des Jahres 1875 war er mit seinem Programm im Reinen.

Doch ging die Arbeit nicht ohne Schwierigkeiten von statten. Lotheißens Entschluß, an Stelle der bisher so gern geschriebenen Essays ein großes Werk zu schaffen, war nicht bloß eine Folge litterarischen Ehrgeizes, sondern auch des Bedürfnisses nach Erhebung durch eine größere Leistung. Er hatte jenen Entschluß im traurigsten Jahre seines Lebens gefaßt, wie er in einer Aufzeichnung vom Sylvester 1875 dieses Jahr bezeichnete. Zu Anfang 1875 war ihm sein erster Sohn Friedrich im Alter von zwölf Jahren gestorben. Lotheißen liebte seine Familie mit leidenschaftlicher Zärtlichkeit; nur ihretwegen hatte er so viel Fleiß auch außer dem Amte entwickelt. Den Tod seines Sohnes konnte er lange Zeit nicht verschmerzen; in trüben Stunden trat ihm immer wieder das Bild des geliebten Kindes vor Augen. Da sollte ihn eine große Aufgabe mit allen ihren Ansprüchen auf Vertiefung in die Vergangenheit über sich selbst hinausheben.

Aber es blieben ihm auch weiterhin keine Sorgen erspart. Es lagert von nun an etwas wie der Schatten einer Tragödie auf diesem Gelehrtenleben. Je mehr Ansprüche der rastlose Mann an sich selbst stellte, je mehr Widerstand er seinen körperlichen Gebresten leistete — er litt viel an Migräne und seine Brust war seit jeher zart und empfindlich — umso härter verfuhr das Schicksal mit ihm, umsomehr Prüfungen brachte es ihm.

Wenn Lotheißen in seiner Litteraturgeschichte dem skeptischen Pessimismus Larochefoucaulds zustimmt, oder wenn er in der Biographie Molières den „Misanthrope" mit Nachdruck feiert und überhaupt den tragischen Ausgang dieses glanzreichen Dichterlebens ergreifend darstellt, so hört man aus der Erzählung vernehmlich das eigene Gemüt Lotheißens mittönen. Molière war nicht am wenigsten auch darum sein

Lieblingsdichter, weil er vom Leben so enttäuscht ward und dennoch in den Formen der guten Gesellschaft, als ein ganzer Mann den Kummer seiner Seele zu bemeistern wußte. Das war nach Lotheißens Geschmack. Auch er litt, duldete und schwieg — wofern ihn nicht seine Bücher verrieten. Und dieses bekämpfte Leid, das sich nicht äußerte, gab im Vereine mit der Milde und Güte, die seinem Wesen von jeher eigen waren, der Persönlichkeit Lotheißens in seinen letzten Lebensjahren, auf der Höhe seiner litterarischen Production, ein eigenes Gepräge.

Keines der Bücher, die nun in ziemlich rascher Folge entstanden, konnte Lotheißen in gänzlich sorgenfreier Stimmung schreiben. Gleich bei der Entstehung seiner Litteraturgeschichte begann die Zeit seiner Sorgen. Seine geliebte Frau fing an zu kränkeln und ihr Leiden zog sich viele Jahre hin, bis sie in der Krankheit unterging. Das war das schlimmste Leid, das den Gelehrten treffen konnte. Dazu kam noch, daß der Gegensatz, in dem er sich, wie wir oben gesehen haben, zur Philologie befand, nicht ohne Wirkung auf seine akademische Stellung blieb. Seine Thätigkeit als Vorstand des französischen Seminars fand zwar die volle Anerkennung des Ministeriums, mit Rücksicht auf seine Kollegien an der Universität wurde ihm der Unterricht an der Realschule allmählich erleichtert. Die Zahl der Schüler, die zu Lotheißen in ein warmes persönliches Verhältnis traten, vermehrte sich von Jahr zu Jahr. Aber es dauerte dennoch Jahre, bis er am 5. September 1881 zum Extraordinarius seines Faches befördert wurde. Die lange Dauer dieses Vorrückens hat er schmerzlich empfunden. Aber schließlich hinderte ihn all dieser Kampf mit einem unfreundlichen Schicksal nicht, an seinen Büchern mit Hingabe und Begeisterung zu arbeiten und sich immer höhere wisenschaftliche Ziele zu stecken.

Bei der Erinnerung an diese schwere Zeit muß der Biograph Lotheißens einer edlen und innigen Freundschaft gedenken, die ihn mit einem leider nur zu früh verstorbenen Manne von ausgezeichneter Herzens- und Geistesbildung verband, der auch in der Wiener Gesellschaft das beste Angedenken hinterließ. Es war dies der Advokat Dr. Ludwig Weißel, der durch seinen sprühenden Witz, seine anmutigen Verse, seine provençalische Erzählung „der Mönch von Montaudon“, seine Reiseberichte aus dem Süden sich auch in der litterarischen Welt einen guten Namen sicherte. Leider machte sich in Dr. Weißel ein tückisches Leiden merkbar, das ihn zwang, die Winterszeit fern von Wien, im milderen Klima Roms oder Genfs zu verbringen, und das auch seinem Leben schon im Alter von 44 Jahren ein Ende setzte (16. Januar 1886).

Lotheißen war es noch vergönnt, die Übersetzung Anakreons, die Weißel hinterlassen hatte, herauszugeben und mit einem herzlichen biographischen Vorwort zu versehen (Leipzig 1886).

Indes hatte er mit seiner Geschichte der französischen Litteratur im XVII. Jahrhundert sofort nach der Ausgabe des ersten Halbbandes im Frühsommer 1877 großen Erfolg. Einer der bedeutendsten Kenner und Kritiker Frankreichs und seiner Litteratur, Karl Hillebrand, zu dem Lotheißen in gar keinen persönlichen Beziehungen stand, veröffentlichte am 21. August 1877 im Feuilleton der „Neuen Freien Presse" eine überaus lobende Besprechung des Buches, das er nach Form und Inhalt als eine Musterleistung pries. Wenige Wochen vorher war im Juli-Heft der „Westminster Review" eine ebenso anerkennende Besprechung erschienen, von einer gleichfalls persönlich fremden Seite, und die darum unseren Historiker nicht minder erfreute. Da sie weniger bekannt wurde, so dürfen wir sie aus ihrer Verborgenheit holen und hier abdrucken. Sie lautet:

„We welcome from Vienna the frist part of a history of the ‚french Literature in the Seventeenth Century' by Herr Lotheißen, who is already favourably known by his sketch of social France during the revolutionary period. The portion of the work which we have received, contains an admirable introductory sketch, criticisms of Malherbe, Regnier, d'Aubigné, d'Urfé, Guez de Balzac and Voiture, and a vivid description of the famous circle of the Hôtel Rambouillet. All the chapters are good, and the last named is perhaps the best. The sketch of d'Aubigné, his remarkable writings and his still more remarkable career is of very great interest... L. is more just to Malherbe than most critics have been. On the other hand he speaks with an unusual commendation of d'Urfé, whose ‚Astrée', dull and artificial as it may now seem, was certainly an epoch-making book. Herr Lotheißen adds to the careful labour of the best German critics a vigorous and lively style. We have found this history a most engrossing work, and shall look for the remaining parts with eager interest"...

Indes würde es den Rahmen dieser biographischen Einleitung weit überschreiten, wenn wir das Schicksal dieser Litteraturgeschichte und der anderen Bücher, welche Lotheißen schrieb, in aller Ausführlichkeit verfolgen wollten. Eine Kritik und Charakteristik Lotheißens als Litteraturhistoriker ist in dem Essay, den Anton Bettelheim als Einleitung in die aus dem Nachlasse desselben erschienenen Aufsätze „Zur Culturgeschichte Frankreichs im XVII. und XVIII. Jahrhundert (Wien,

Carl Gerolds Sohn 1889) schrieb, in so trefflicher Weise geleistet, daß hier am besten nur darauf verwiesen werden kann. Wir dürfen uns daher auch über die fernere litterarische Thätigkeit Lotheißens kürzer fassen.

Im Herbst 1878 und 1879 hielt sich Lotheißen zum Zweck seiner Studien in Paris auf, wo er in der Bibliotheque nationale und im Archiv des Théatre français Forschungen machte.

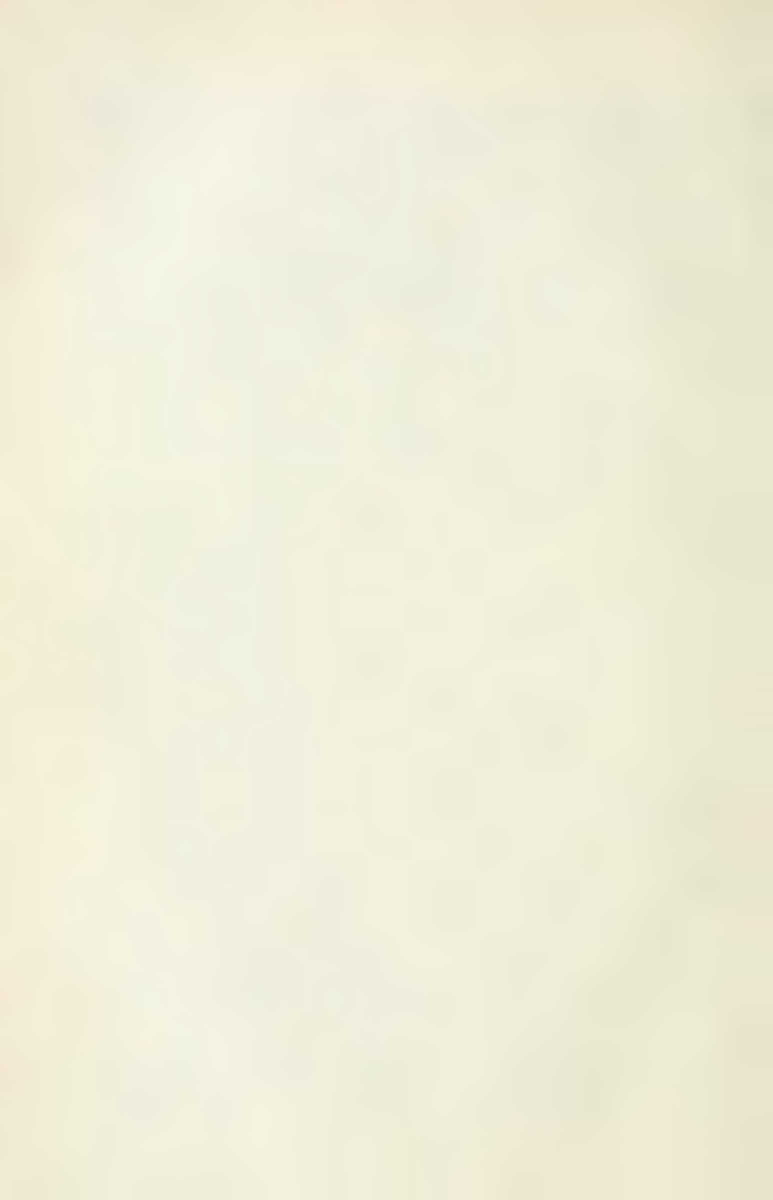
Nach Vollendung des zweiten Bandes der Litteraturgeschichte, der 1879 erschien, unternahm er die Monographie: „Molière. Sein Leben und seine Werke“: eine Arbeit, die er so recht con amore vollendete, und die in geschmackvoller Ausstattung 1880 im Verlage der litterarischen Anstalt Rütten und Löning in Frankfurt a. M. erschien. Sie ist ein kunstvoller Essay in erweiterter Form und hat ohne Zweifel auch zu der erneuerten Wertschätzung Molières, die seitdem in Deutschland merklich zutage trat, beigetragen. In dem Verzeichnis wertvoller Werke, das Anton E. Schönbach seinem ausgezeichneten Buche: „Über Lesen und Bildung“ angefügt hat, ist Lotheißens „Molière“ in der Reihe der Biographien angeführt.

Dann aber ging er an den Abschluß seiner Litteraturgeschichte, deren dritter und vierter Band 1883 und 1884 erschienen. Mit der Bedeutung des Stoffes stieg auch die Kraft und Schönheit der Darstellung, und meines Erachtens ist Lotheißen nirgends größer als in den letzten Kapiteln des Werkes, die Racine, den Charakter der französischen Tragödie und schließlich die Memoirenlitteratur mit dem ihm so sympathischen strengen Moralisten Saint-Simon behandeln.

Ein Jahr darauf erschien im Verlage von B. Ellischer in Leipzig eine Sammlung kleiner Essays: „Bilder und Historien zur Sittengeschichte Frankreichs“, und unmittelbar nach Abschluß seiner Litteraturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts machte er sich an die Geschichte der Königin Margarethe von Navarra, die sich zu einem umfassenden Kulturbild der französischen Reformationskämpfe im sechzehnten Jahrhundert gestaltete. Das Buch erschien im Verein für deutsche Litteratur in Berlin 1885. Und nun nahm Lotheißen die Geschichte der französischen Kultur im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in Angriff, deren Material in den Kollegienheften seiner Vorlesungen schon größtentheils bearbeitet dalag. Aber er kam nicht weiter als über die ersten einleitenden Kapitel hinaus, die später in seine Sammlung nachgelassener Essays aufgenommen wurden. Tief zu bedauern ist, daß er nicht mehr dazu kam, die Biographie Voltaires zu schreiben, mit dem er sich schon

seit Beginn seiner französischen Studien in Genf gern beschäftigte, und über den er in seinen Vorlesungen mit tiefer Sympathie für seine humanistischen Bestrebungen zu sprechen pflegte.

Im Winter 1886—1887 stellten sich die ersten Anzeichen der schweren Krankheit ein, die diesem arbeitsreichen Leben ein Ende machen sollte. Sie wurde bald als das erkannt, was sie in Wahrheit war, als die Bright'sche Krankheit. Im Sommersemester 1887 mußte Lotheißen, schon sehr geschwächt, seine Vorlesungen unterbrechen, und die Leiden dauerten das ganze Jahr hindurch, bis ihn am 19. Dezember 1887 der Tod von ihnen erlöste. M. N.



I. Theil.



Die Zeit des Übergangs.

1600—1636.

Einleitung.

Das 17. Jahrhundert war für Frankreich eine Zeit des Ruhms und der Größe. Von König Heinrich IV. und nach dessen Tod von Richelieu in seiner Einheit befestigt, nahm das Land unter Ludwig XIV. einen besonderen Aufschwung und erreichte in seiner Machtstellung gegen außen eine zuvor nie geahnte Höhe. Je rascher die spanische Weltherrschaft verfiel, desto unwiderstehlicher erhob sich Frankreich als neue Vormacht Europas, und in den letzten Decennien des 17. Jahrhunderts stand es unbestritten als der erste und entscheidende Großstaat des Kontinents da. Es war für Frankreich eine Zeit blendender kriegerischer Erfolge, deren Ruhm durch die schweren Unglücksfälle der folgenden Zeit zwar verdunkelt werden konnte, deren Gewinn aber nicht verloren ging. Es war eine Zeit uneingeschränkter königlicher Machtvollkommenheit und jenes höfischen Glanzes, der bald das Ideal der meisten europäischen Hofhaltungen werden sollte. Gleichzeitig trieb auch der französische Volksgeist eine Fülle der edelsten Blüten, und so fehlte nichts, um ein neues augusteisches Zeitalter heraufzuführen. Denn das schönste Denkmal seiner Größe errichtete sich Frankreich in seiner Litteratur, welche damals zur klassischen Höhe emporstieg, die Werke ihrer Dichter weit über die Grenzen des Landes hinaustrug, und die französische Sprache, in Schärfe, Klarheit und Schönheit der Form vollendet, zur allgemein herrschenden Sprache der Gebildeten in Europa erhob.

Es ist ein schönes Vorrecht klassischer Dichtkunst, daß sie einen Strahl ihres Glanzes auf ihre ganze Zeit fallen läßt, dieselbe in ihrer Bedeutung erhöht und gleichsam adelt. So erging es auch dem Frankreich des 17. Jahrhunderts, dessen Größe doch in vieler Hinsicht nur äußerlich, nur scheinbar war. Wenn man sich von dem glänzenden Bild, das besonders die Epoche Ludwigs XIV. bietet, nicht blenden läßt, sondern genauer zusieht, so entdeckt man bald, daß die bestechende Schönheit so mancher Erscheinung nur eine Lüge, nur eine Maske ist, welche recht häßliche Gestalten verbergen soll.

Das 17. Jahrhundert bekundet einen deutlich wahrnehmbaren Stillstand in der natürlichen Entwicklung des französischen Volks- und

Staatslebens; es ist nur eine große Episode, eine gewaltsame Reaktion gegen die Ideen und den Gang des vorhergegangenen Jahrhunderts.

Kaum mag in der langen Reihe der Jahrhunderte, die wir seit dem Sturz der alten Welt zählen, eines größer und bedeutsamer gewesen sein als das sechzehnte. Mit ihm begann eine neue Phase in der Entwicklung der Menschheit; es ist die neue Zeit, welche sich mit ihm erhebt, mit den neuen Fragen und Bestrebungen, welche seitdem die Menschheit bewegen. Wir kämpfen heute noch denselben Kampf, den das 16. Jahrhundert begonnen, und die höchsten Probleme menschlichen Wissens, an welchen unsere Zeit sich abmüht, haben auch jene große Epoche schon beschäftigt. Der Geschichtschreiber soll freilich noch kommen, der selbst so reichen Geist und so umfassende Kenntnisse hätte, daß er in einem Gesammtbild die Arbeit des 16. Jahrhunderts in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit auf allen Gebieten des menschlichen Lebens, in Religion und Philosophie, in Kunst und Wissenschaft, auf dem staatlichen wie socialen Feld zusammenfassen könnte. Unter den Ländern, welche die regste Thätigkeit bekundeten, stand Frankreich in erster Reihe. Mochte Italien es durch seine Kunst, seine höfische Kultur, seine reichere Poesie übertreffen, mochte Spanien in der Dichtung wie in der Politik und im Krieg sich überlegen zeigen, mochte Deutschland in den religiösen Kämpfen vielfach die Leitung übernehmen, so entwickelte sich doch in Frankreich auf allen Gebieten zugleich ein so reiches Leben, wie vielleicht in keinem andern Land zu jener Zeit. Frankreich, von der Natur begünstigt, war trotz aller schweren Erfahrungen ein wohlhabendes Land. Der Adel, der noch nicht zum Hofadel herabgedrückt war, erwies Kraft und Talent; noch heute zeugen viele Schlösser im schönsten Renaissancebau von der edlen, stilgerechten Kunst jener Zeit; es sind Bauten, mit welchen die nüchternen Werke der Epoche Ludwigs XIV. nicht verglichen werden können. Der Handel war wie die Industrie in raschem Aufschwung. Mit ihnen erwuchs ein kräftiges, seines Werts sich bewußtes Bürgertum, das seinen Anteil an der Verwaltung und Führung des Vaterlands beanspruchte. Das Wiederaufleben des klassischen Altertums trug die schönsten Früchte und reifte in ungeahnter Entwicklung die geistigen Kräfte des Volkes. Die französischen Universitäten erfreuten sich europäischen Rufs; Rechtslehrer wie Cujacius, Philologen wie Muretus, Lambinus, Henricus Stephanus, übten unberechenbaren Einfluß aus, und ähnlich wie in Frankreich gestaltete sich das geistige Leben auch in den anderen Staaten Westeuropas.

Wie arm erscheint dieser Regsamkeit gegenüber das 17. Jahrhundert, dessen hauptsächlichstes Bemühen nur auf Zurückdrängen und Eindämmen jener gewaltigen geistigen Strömung gerichtet war. England allein machte hierin eine Ausnahme. Umso entschiedener trat die Reaktion in Frankreich und Deutschland auf, nachdem in diesen beiden Ländern auch der Kampf am lebhaftesten geführt worden war.

Dieser Kampf, der, genau betrachtet, das letzte Ringen zwischen Mittelalter und Neuzeit darstellt, spitzte sich zu zwei großen Gegen-

sätzen zu. Es kämpfte die Reformation gegen den Papismus, der entweder feudale oder republikanische Föderalismus gegen das Princip der absoluten Monarchie und des Centralismus. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war die Hälfte des Deutschen Reichs für Rom verloren, und in Frankreich schien ein ähnlicher Sieg der reformatorischen Bewegung bevorstehend. Der Triumph der Reformation in Frankreich aber hätte den Sturz der päpstlichen Herrschaft in den anderen Ländern Europas fast unvermeidlich nach sich gezogen. So wurde denn Frankreich das Schlachtfeld, auf welchem zunächst die Entscheidung gesucht wurde. War erst Roms Ansehen in Frankreich wieder gefestigt, so mochte man dann mit mehr Hoffnung auf Erfolg auch den Kampf in Deutschland wieder aufnehmen. Alle Kräfte wurden angespannt, alle Leidenschaften entzügelt, alle Mittel, selbst die verwerflichsten, angewandt, um zu dem erwünschten Ziel zu gelangen. Eine Reihe furchtbarer innerer Religionskriege verwüstete während mehr als 30 Jahren das blühende französische Land. Als dann endlich der Friede auf die Dauer hergestellt, das Übergewicht der katholischen Religion in Frankreich gesichert und die königliche Autorität aufs neue befestigt war, verstrichen nur wenige Jahre und derselbe verheerende Kampf kam in Deutschland zum Ausbruch.

Der blutige Krieg wurde in beiden Ländern noch durch die Vermischung der religiösen mit politischen Fragen verbittert und erschwert. Ganz besonders trat dies in Frankreich zu Tage. Dadurch, daß in Deutschland die Protestanten ihre Sache den Landesfürsten anvertrauten, und diese ihrerseits zum Teil durch die Hoffnung auf größere Unabhängigkeit vom Kaiser und durch die Aussicht auf reichen Gewinn durch die Konfiskation der geistlichen Güter getrieben wurden, gestaltete sich der Krieg in politischer Hinsicht hier mehr zu einem Kampf zwischen Kaisergewalt und fürstlicher Autorität. Anders aber in Frankreich. Die Hugenotten wurden dort bald zu einer republikanischen Organisation gedrängt, und neben der religiösen Streitfrage handelte es sich in Frankreich auch darum, ob die Monarchie der Republik weichen solle; ein Kampf, der die Leidenschaften ganz anders erregen mußte, als ein Krieg von Fürsten gegen Fürsten.

Demokratische nnd republikanische Ideen waren ohnehin schon lange in Frankreich heimisch. Das Elend der englisch-französischen Kriege hatte mit der Finanznot auch den Versuch der Steuerpflichtigen gebracht, durch Abgeordnete aus ihren Reihen eine strenge Aufsicht über die Verwaltung zu führen, und dem Bürger- und Bauernstand entschiedenen Einfluß auf die Regierung des Landes zu sichern. Allein diese Versuche waren alle fehlgeschlagen, hauptsächlich weil der eigentliche Bürgerstand, der zunächst zum Träger der demokratischen Ideen berufen gewesen wäre, in sich selbst noch zu schwach und zu sehr zersplittert war. Die Ideen jedoch, die damals laut geworden waren, hatten sich nicht verloren. Das zeigte sich deutlich, als im Jahr 1484 unter der Regentschaft Annas von Bretagne die Reichsstände nach langer Zwischenzeit einmal wieder berufen wurden. Selbst die Bauern beteiligten sich damals an der Wahl der Vertreter, und in der Versammlung

der Reichsstände stimmte man nach Köpfen ab, was dem dritten Stand ein bedeutendes Übergewicht gab. Bei den Beratungen enthüllte sich sofort ein besonderer Geist. Man hörte Sätze aussprechen, wie den, daß die königliche Macht nicht erblich, sondern nur ein Amt sei, welches das souveräne Volk verleihe. Die demokratische Bewegung schien mit neuer Kraft aufzuleben. Ihr zu steuern, wurde ein altes Mittel angewandt, das bis in die neuesten Zeiten oft erprobt worden ist, aber meist nur auf kurze Zeit geholfen hat. Die Valois führten das Volk zum Krieg über die Alpen nach Italien, berauschten es mit kriegerischem Ruhm und ließen Ländererwerb, sowie reiche Beute verführerisch vor seinen Augen glänzen. Die pracht- und kunstliebende Zeit der Renaissance fand einen Hauptförderer in Franz I., dem wetterwendischen, liebenswürdigen, leichtsinnigen Fürsten. Doch aller Glanz des Hofes und die verführerischen Künste eines neuen reizvollen Lebens, wie es Italien lehrte, vermochten nicht, die immer mächtiger wogende Bewegung der Geister zu hemmen. Bald verband sich mit den demokratischen Ideen auch das Verlangen nach kirchlicher Reform, das Bedürfnis einer sittlichen und religiösen Läuterung.

Die Reformatoren betonten das Recht der Gemeinde und fanden mit dieser Forderung festen Halt bei dem Bürgerstand, der sich in den Städten schon zu einer gewissen Unabhängigkeit emporgearbeitet hatte.

Dazu kam die wachsende Kenntnis des klassischen Altertums, das mit der Erinnerung an die einst so blühenden Gemeinwesen in Griechenland und Italien die Verbreitung republikanischer Ideen wesentlich förderte. So wurde die Litteratur im 16. Jahrhundert vielfach revolutionär. La Boëtie gab in seiner Schrift: „Von der freiwilligen Knechtschaft" seiner Verwunderung darüber Ausdruck, daß so viele Menschen sich blindlings und ohne Widerstand dem Willen eines einzigen unterwerfen. Seine Schrift machte großen Eindruck, und als unter den letzten Valois Hugenotten sowohl wie Liguisten abwechselnd die Waffen gegen den König ergriffen, ging man bald noch weiter. Ein Jahr nach der Bartholomäusnacht einigten sich die ihrer Führer beraubten Hugenotten von Languedoc und der Guyenne zu einer republikanischen Föderation. Flugschriften predigten allerorten republikanische Grundsätze. In seinem Buch: „Franco-Gallia" erklärte François Hotman, die Königswürde sei in den früheren Zeiten in Frankreich durch Wahl vergeben worden, die allgemeine Versammlung der Nation stehe über dem König, denn sie allein sei befugt, Gesetze zu geben, Steuern auszuschreiben, über Krieg und Frieden zu entscheiden. In anderen Schriften wurden die Valois laut des Treubruchs geziehen, da sie das System der türkischen Despotie in Frankreich heimisch machen wollten, und man klagte laut über ihren sittenlosen Lebenswandel und ihre Verschwendung, während das Land von Schulden und Steuern erdrückt wäre. Nicht die Hugenotten allein sprachen so. Auch die einsichtigen Katholiken mißbilligten offen die ganze Regierungsweise. Das zeigte sich deutlich auf den Versammlungen der Reichsstände, welche die Könige notgedrungen von Zeit zu Zeit beriefen. Der dritte Stand, das Bürgertum, enthüllte dabei merkwür-

dige Bestrebungen. In den Forderungen, die er bei der Versammlung der Reichsstände zu Orleans im Jahr 1561 aufstellte, verlangte er, daß die Geistlichen, selbst die höchsten Würdenträger, vom Klerus und vom Volk gemeinsam gewählt werden, daß die Einkünfte der Kirche zum großen Teil dazu verwendet werden sollten, Schulen und Krankenhäuser zu errichten. Er verlangte ferner Wahl der Richter, Verminderung der Feiertage. Aufhebung der Zollschranken zwischen den einzelnen Provinzen des Landes, Befreiung des inneren Handelsverkehrs von jeder Hemmung, Einführung eines Systems, das dem Freihandel nahe kommt, für den Verkehr mit dem Ausland, gleiches Maß und Gewicht für ganz Frankreich, Minderung der Feudalgerechtsame u. s. w. Der König hatte die Reichsstände nur berufen, um sich Geld bewilligen zu lassen, und war nicht gesonnen, solchen Forderungen Gehör zu geben. Er entließ die Versammlung in Ungnade. Aber noch in demselben Jahr traten die Abgeordneten der 13 großen Gouvernements in Pontoise zusammen, und auch dort betonte der dritte Stand seine Wünsche nach durchgreifenden Reformen. Kein Geistlicher solle künftighin mehr Sitz im weltlichen Rat des Königs haben, solange nicht der Klerus auch der weltlichen Gerichtsbarkeit unterstehe und solange er einem Fremden Gehorsam schwöre. Der dritte Stand verlangte ferner volle Gewissensfreiheit, Änderung des Finanzsystems, Bewilligung der Steuern durch die Reichsstände, welche zu diesem Behuf periodisch zusammentreten müßten, Verkauf eines großen Teils der Kirchengüter und Besoldung der Geistlichkeit durch den Staat.

Auf der Versammlung der Reichsstände zu Blois (1576) widerstanden die Abgeordneten des dritten Standes unter der klugen und kraftvollen Führung des gelehrten Jean Bodin allen Lockungen und Drohungen des Königs. Bodin, der Vorläufer Montesquieus, ist als Verfasser eines Werks über den Staat und dessen Natur rühmlich bekannt, und zu bemerken ist, daß er und seine Partei Katholiken waren, daß die Hugenotten nicht einmal eine Einladung zu dieser Versammlung erhalten hatten. Bei der Lage der Dinge, der gänzlichen Ohnmacht Heinrichs III., schien somit der schließliche Sieg jener politisch so hoch bedeutsamen Ideen wahrscheinlich genug. Allein diese ganze Bewegung, dieses kühne Hervortreten des gebildeten, freisinnigen Mittelstands findet sich nur in der ersten Zeit der Bürgerkriege. Das steigende Elend, die wachsende Verwilderung verdrängten bald alle Fragen dieser Art. Das Bürgertum, das sich bis dahin materiell stets mehr gekräftigt hatte, und geistig so hoch stand, daß es die ganze reformatorische Bewegung des 16. Jahrhunderts hatte hervorrufen können, sah sich am Schluß der Bürgerkriege noch einmal niedergeworfen und seiner Hoffnungen beraubt.

Das 17. Jahrhundert ist im wesentlichen nur eine Reaktion gegen die Bestrebungen der früheren Zeit. Dieser Umstand darf bei seiner Beurteilung nicht übersehen werden; ein volles Verständnis der Epoche Ludwigs XIV. ist ohne Kenntnis dieses Verhältnisses kaum möglich. Nur so begreifen wir auch, warum das 17. Jahrhundert in seinen

Bestrebungen scheitern mußte. Es wollte die absolute Monarchie für alle Zeiten errichten, und führte zum Sturz des Königtums; es gedachte die Glaubenseinheit durchzusetzen, und leitete zum religiösen Indifferentismus oder zum Unglauben; es wollte Frankreich zur alleinigen Macht und Größe in Europa erheben, und stürzte es in unsägliches Unglück. Nur in der Litteratur führte das 17. Jahrhundert für Frankreich eine Blütezeit klassischer Vollendung herauf. Aber selbst dieser schönste Ruhm Frankreichs wurde nur mit schweren Opfern erkauft, wie wir bei späterer Gelegenheit nachzuweisen haben; denn die Reaktion hat auch auf dem Gebiet der schönen Künste ertötend eingegriffen. Bedenkt man, daß auf Zeiten großer nationaler Erregung, tiefgehender politischer oder socialer Arbeit eines Volkes häufig eine Periode besonders fruchtbaren geistigen Schaffens folgt, so wundert man sich nicht, in Frankreich nach den Stürmen der Bürgerkriege ein solches Aufblühen der Litteratur zu finden. Mußte sie doch für viele verlorene Güter Ersatz bieten! Wohl aber muß es auffallen, dass die klassische Zeit der französischen Litteratur ein so jähes Ende fand, nachdem sie sich kaum in ihrer Größe gezeigt hatte. Die klassische Litteratur war unvermerkt auf falsche Bahnen geraten, und es ist keine tollkühne Behauptung, wenn man auch hierin den Einfluß jenes hemmenden Systems sieht, ohne welchen die französische Litteratur Frankreichs im 17. Jahrhundert sich zu einer noch viel höheren Bedeutung aufgeschwungen hätte. Diese Reaktion aber ging nicht von einem Mann allein aus; so groß der Einfluß des Hofes auch war, er genügte nicht, eine ganze Litteratur in ihrem Charakter umzuwandeln. Es war vielmehr die ganze Nation, welche diese geistige Richtung eingeschlagen hatte, eine deutliche Folge der Niederschmetterung des freigesinnten Bürgertums während der langen Religionskriege.

Das Bürgertum brauchte fast ein volles Jahrhundert, um wieder zu dem Punkt zu gelangen, auf dem es zur Zeit der ersten Religionskriege gestanden hatte. Das 18. Jahrhundert nahm dann die Arbeit des 16. wieder auf; umso energischer und stürmischer, je länger die Entwicklung gehemmt worden war, und umso durchgreifender und leidenschaftlicher, je mehr die oberen Stände in der Reaktionszeit an Kraft eingebüßt hatten, ohne doch ihre Ansprüche zu verringern. So wird es klar, daß die französische Revolution nur gewaltsam realisiert, was die Bürger des 16. Jahrhunderts langsam auf friedlichem Weg hatten erreichen wollen. Die „Franco-Gallia“ des François Hotman wurde zum „Contrat social“, die Versammlung der ehrenfesten Abgesandten des dritten Standes zum Konvent.

Gedanken und Anschauungen, die oft völlig unterdrückt erscheinen, erhalten sich wie in geheimer Strömung unter der Oberfläche, bis günstigere Zeiten kommen, in welchen sie mit einem Mal zur Verwunderung vieler mit neuer Macht hervorbrechen und den Sieg erlangen.[1])

---

[1]) Man vergleiche neben den größeren Werken über die französische Geschichte besonders F. T. Perrens, La démocratie en France au moyen âge. Ouvrage couronné par l'Institut. 2. Ausgabe. 2 Bände. Paris, Didier & Co., 1875.

Unberechenbar waren die Folgen dieser Kriege für Frankreich wie für Deutschland. Wie der Ausgang des Kampfes in jedem Land verschieden war, so gestalteten sich auch dessen Ergebnisse, politische und ethische, in jedem Land in anderer, fast entgegengesetzter Weise.

Der dreißigjährige Krieg hat für Deutschland auf den ersten Blick ungleich schlimmere Folgen, als die Religionskriege für Frankreich. Nach dem westfälischen Frieden ist das Deutsche Reich dem Zerfall nahe, die kaiserliche Autorität nur noch ein Schatten, und die Auflösung des einst so mächtigen Staatswesens nur noch eine Frage der Zeit. Auf Jahre hinaus liegt alles zu Boden; eine tödliche Erschöpfung folgt dem langen Kampf, überall offenbart sich traurige Ohnmacht. Die Verwüstungen sind so furchtbar und so ausgedehnt, der Verlust an Menschenleben so ungeheuer, daß Deutschland ein Jahrhundert lang in schwerem Siechtum krankt, währenddessen sogar das nationale Bewußtsein zu ersterben droht und nichts gedeiht, als der Hochmut und die Engherzigkeit der kleinen, nun beinahe unabhängigen Landesfürsten. Diese brüsten sich in künstlich geschaffenen Residenzen und werfen bewundernde Blicke nach Versailles, denn ihre einzige Sorge ist, den Luxus und die Etikette des französischen Königshofs in lächerlich kleinlicher Weise nachzuäffen.

Die Idee des Vaterlands schrumpft zusammen; die Sprache selbst, die reiche, geschmeidige, poesievolle Muttersprache des Volkes ist bedroht, so sehr wird sie mit fremden Brocken, lateinischen und französischen Wendungen verunstaltet. Bei der Ohnmacht des Volkes wächst der kleinliche Geist des Junkertums und die Beamtenherrlichkeit. Der beschränkte Unterthanenverstand wird nie mehr betont als in dieser armseligen Zeit. Alles wird klein in kleinlichen Verhältnissen. Wie schwer wird es da selbst dem kräftigsten Geist, sich aus solchen Banden loszureißen, solche Hemmungen zu überwinden.

Gerade aber weil das Band, welches die einzelnen Staaten des Deutschen Reichs zusammenhielt, schon vor dem großen Krieg nur noch lose gewesen war, behielt der Kampf in Deutschland trotz der Religionsfrage mehr den Charakter eines Kriegs gegen äußere Feinde. Selbst im Beginn; der Feldzug des Markgrafen von Baden gegen den bayrischen Tilly erweckte nicht den Abscheu, den ein Bürgerkrieg hervorrufen muß. Die Scharen des Koadjutors von Halberstadt und des Grafen von Mansfeld lebten vom Raub und verheerten auf ihren Kreuz- und Querzügen katholische und protestantische Länder mit größter Unparteilichkeit. Einzig der böhmische Krieg ist ein Bürgerkrieg und hat in seinem Gefolge Hinrichtungen und Konfiskationen. Später tummeln sich dänische, schwedische, spanische, italienische und französische Kriegsvölker auf deutschem Boden. Zudem war das Reich derart geschieden, daß der Norden im allgemeinen protestantisch, der Süden katholisch war. So schrecklich die verwilderte Soldateska in dem unglücklichen Lande auch hausen mochte, so war es doch kein Kampf zwischen Nachbarn, Brüdern, Stadt- und Landesgenossen. Das schützte den Volkscharakter. Und aus dem verderblichen Krieg rettete sich Deutschland

ein kostbares Gut, das auch über die folgende schwere Zeit glücklich hinaushalf und die bessere Zukunft verbürgte. Die Gedanken- und Gewissensfreiheit war das Palladium, das sich die protestantischen Länder gesichert hatten. Wol mochte sie im einzelnen, im Streit der Meinungen oft verletzt werden, im ganzen blieb das Recht der freien Forschung bewahrt. Der Sinn für wissenschaftliches Streben verschwand nie ganz von den deutschen Universitäten. Hatte sich der dreißigjährige Krieg auch manchen dieser Anstalten verderblich erwiesen, so wurden dafür andere Hochschulen, meistens in protestantischen Ländern, errichtet. Diese wurden zu neuen Mittelpunkten, von welchen sich das Licht in immer weitere Kreise verbreitete, und welche somit die geistige und politische Wiedergeburt Deutschlands vorbereiteten.

Ganz anders in Frankreich. Dort hatte der Religionskrieg alle Schrecken des Bürgerkriegs angenommen. Fast in jeder Stadt standen sich zwei haßerfüllte Parteien gegenüber. Man führte keinen ehrlichen Krieg miteinander, sondern sann nur darauf, wie man den Gegner vernichten könnte, sei es auch durch Mord und Verrat. Die Greuelthaten der ersten französischen Revolution erscheinen klein, wenn man sie mit den entsetzlichen Vorgängen der Religionskriege vergleicht. Beiden Parteien, Katholiken und Hugenotten, gebührt der Vorwurf unmenschlicher Thaten, wenn auch die Liguisten, unter der Führung der Guisen, sich besonders darin hervorgethan haben. Wie man später in der Revolutionszeit die Königsgräber zu Saint-Denis schändete, so verwüstete ein fanatischer Pöbel zwei Jahrhunderte zuvor die Ruhestätte Wilhelms des Eroberers zu Caen, des Herzogs Rollo und des Königs Richard Löwenherz zu Rouen, Ludwigs XI. zu Clary, die Gräber der Bourbon-Vendôme und der Valois-Angoulême. In Toulouse wütete ein fünftägiger Straßenkampf zwischen den Bürgern der Stadt. Auf der einen Seite standen die Protestanten und die mit ihnen verbündeten Studenten, auf der andern die Katholiken und einige Abteilungen königlicher Truppen. Letztere siegten, und Hunderte von Hugenotten, die infolge einer Kapitulation die Waffen niedergelegt hatten, wurden gegen das gegebene Wort zum Tod geführt. Der Kern der Toulouser Bürgerschaft war vernichtet. Ähnlich ging es an vielen Orten. Der Herzog von Guise ließ kalten Bluts die protestantischen Bewohner von Vassy in zweitägigem Gemetzel umbringen und die Leichen ins Wasser werfen. Die Mordsucht drang bis in die höchsten Kreise. Die Könige aus dem Hause Valois gaben darin ein trauriges Beispiel. Der Herzog von Anjou erzählte selbst, wie er von seinem Bruder, König Karl IX., erdolcht zu werden fürchtete, und als er später den Thron bestieg, sah er seinen Bruder Alençon gegen sich verschworen. Brüder kämpften gegen Brüder, und immer wilder loderten die Leidenschaften empor. Kaum ist es nötig, hier an die Bartholomäusnacht zu erinnern, in welcher nach mäßiger Schätzung über 2000 Opfer zu Paris fielen, während in den darauffolgenden Tagen an 20.000 Menschen in den Provinzen gemordet wurden.[1])

---

[1]) Martin, Histoire de France, IX, p. 327.

Wie die Septembriseurs im Jahr 1793 zu Paris die Kerker erbrachen und die Gefangenen niedermetzelten, so stürmten 1572 zu Lyon einige hundert Banditen unter Führung städtischer Beamten das Gefängnis und erschlugen die dort eingeschlossenen Hugenotten. Papst Pius V. gab dem Grafen Santa Fiore, den er mit 6000 Mann zu Hilfe nach Frankreich schickte, den Befehl, keinem Hugenotten das Leben zu schenken.[1]) Ähnliche Ermahnungen, die Ketzer auszurotten, schrieb Pius an Katharina von Medici (1569), wie er das Jahr zuvor dem Herzog von Alba anempfohlen hatte, mit seinen löblichen Handlungen in Belgien fortzufahren und sich damit den Himmel zu verdienen. So ist es denn kein Wunder, daß der Meuchelmord ein gewöhnliches Mittel wurde, sich seines Gegners zu entledigen. König Karl setzte auf Colignys Haupt einen hohen Preis, und der Diener des Admirals wurde im Jahr 1569 gehängt, weil man ihn im Verdacht hatte, daß er seinen Herrn habe vergiften wollen. Karl IX. belohnte Maurevert, den Meuchelmörder des tapferen Hugenottenführers de Moy, mit einem hohen Orden. Das ist derselbe Maurevert, der am 22. August 1572 auf Coligny schießt und damit die Bluthochzeit einleitet. Condé, das Haupt der Hugenotten, gerät in Gefangenschaft und fällt gleich darauf waffenlos unter der Kugel eines im Dienst Anjous stehenden Schweizer Hauptmanns. So oft in jener Zeit der Tod einen Menschen von Bedeutung wegrafft, erhebt sich ein grauser Verdacht; so bei dem Hinscheiden der Königin Jeanne d'Albret von Navarra, so bei dem Tod d'Andelots, Colignys Bruder, des Kardinals Châtillon, des Marschalls Vieilleville, selbst noch bei Gabrielle d'Estrées.[2]) Nichts Ähnliches zeigt sich in Deutschland während des dreißigjährigen Kriegs. Nur Wallenstein fällt durch Mord, vielleicht auch Gustav Adolf und, durch französisches Gift, Bernhard von Weimar. Doch sind diese letzten Fälle nicht bewiesen, und hervorheben muß man, daß die Mörder niemals von der Gegenpartei gedungen waren, daß der Meuchelmord nicht als gute Waffe gegen die Feinde angesehen wurde. Im französischen Bürgerkrieg dagegen fielen fast alle Führer durch Mord: Condé, Coligny, der Herzog von Guise, Heinrich III. und schließlich auch noch Heinrich IV. Das mußte auch auf die folgenden Geschlechter verderblich nachwirken.

Doppelt folgenschwer wurde nun für Frankreich bei der furchtbaren Niederlage des Bürgertums auch die Schwächung des Adels. Nicht nur waren die demokratischen Bestrebungen des dritten Standes vereitelt, auch die feudalen Sondergelüste wurden niedergeschlagen und das Königtum, das seinen Sieg mit Klugheit und Energie zu benutzen verstand, erhob sich mit einem Mal bis zur unumschränkten Machtvollkommenheit. Welch ein Gegensatz zwischen den letzten Valois, die, ein Spielball der Parteien, kaum noch den Schein der königlichen Macht besaßen, und den auf sie folgenden Bourbonen, deren geringste Laune als Befehl galt!

Diese Entwicklung zeigt deutlich, welche Hauptrolle selbstsüchtige Politik auch hier in den Religionskriegen gespielt hat. Für einen großen

---

[1]) Martin IX, 250 ff. Catena, Vie de Pie V, p. 85.
[2]) Martin, IX, 297 u. 298; X, p. 502.

Teil des Volkes war die Glaubensfrage allerdings eine Gewissenssache: für die Führer war sie oft nur ein Vorwand, um persönliche Absichten zu verhüllen. Die Valois und ihre Mutter, Katharina von Medici, waren durchaus nicht frommgläubig, wenn schon sie viel auf Amulette, Zauberkünste und astrologische Wissenschaft hielten. Die Guise strebten offen nach der Krone, und was Heinrich von Navarra über den Wert der Religion dachte, zeigt sein mehrmaliger Glaubenswechsel.

Gestützt auf den ohnehin nach regelmäßiger und gleichartiger Gestaltung der Verhältnisse strebenden Charakter des französischen Volkes, mußte diese Entfaltung der königlichen Macht ein Resultat geben, welches den in Deutschland allmählich sich entwickelnden Zuständen völlig entgegengesetzt war.

Das französische Königtum duldete neben sich keinerlei selbständige Macht, keine auf sich beruhende Größe. Der Adel, der früher eine besondere Macht im Staat besessen hatte, wurde von Heinrich IV. in vorsichtiger, von Richelieu in entschiedener Weise seiner politischen Bedeutung beraubt und von Ludwig XIV. endlich zum unterwürfigen, nichtssagenden Hofadel herabgedrückt, der nur dazu diente, den Glanz des Königs zu erhöhen. Ihm den Verlust seiner Unabhängigkeit weniger fühlbar zu machen, ließ man dem Adel eine Menge gesellschaftlicher und materieller Vorrechte. Was aber eine Wohlthat sein sollte, wurde erst recht die Ursache seines Verderbens. Eine Klasse, die so große Privilegien durch keinerlei Verdienste, durch keinerlei Arbeit für das Gemeinwohl vergessen machte, mußte in den Augen des Volkes immer tiefer sinken, jedes Ansehen, jeden Halt verlieren. Darin eben zeigte sich die verderbliche Nachwirkung der Bürgerkriege. Ein Adel, wie der englische, war in Frankreich bald nicht mehr möglich. Ein Abgrund trennte die begünstigten Klassen und das eigentliche Volk. Ein so gemäßigter Schriftsteller, wie Montesquieu, konnte doch schon 1721 sagen: „Ein großer Herr ist ein Mann, der den König sieht, mit den Ministern spricht, der Ahnen, Schulden und Pensionen hat“.

Schärfer noch hatte schon früher Lord Bacon die Überlassung aller Gewalt an einen einzigen getadelt. „Ein Mann, der die einzige Ziffer unter Nullen sein will, ist der Ruin eines Zeitalters.“ In diesen Worten liegt die völlige Verurteilung Ludwigs XIV. und seines Systems.

Wenn andere Fürsten die Macht des Adels zu brechen suchten, stützten sie sich in ihrem Vorgehen auf das Bürgertum. Nichts Ähnliches findet man im 17. Jahrhundert. Schwer geschädigt, gedemütigt, mit seinen politischen Ansprüchen höhnisch zurückgewiesen, so trat das Bürgertum aus den Religionskriegen hervor. Eine lange und langsame Arbeit begann für dasselbe aufs neue. Es galt, die Kräfte wieder zu sammeln. Allmählich nur stieg die Wohlfahrt des Volkes wieder, und diese ermöglichte die weitere Verbreitung der Bildung, der freieren Ideen. Doch erst im 18. Jahrhundert traten die Folgen dieser Erstarkung deutlich zu Tage. Während des 17. Jahrhunderts giebt das Bürgertum wol eine Reihe von Gelehrten und gebildeten Männern; es erheben sich aus seinen Reihen die größten Dichter, die Frankreich je besessen; aber

diese alle arbeiten nur für Hofkreise, für die Welt des Adels und der hohen Gesellschaft. Nur eine so bevorzugte Stellung konnte damals die nötige Muße und jene Freiheit des Geistes gewähren, die für die höheren Genüsse des Lebens allein empfänglich macht. Aus der Reihe des Bürgertums wählt der König seine Minister, wie überhaupt alle Beamten, welche nicht allein repräsentieren, sondern auch arbeiten müssen. Man findet Bürgerliche überall, wo geistige Anstrengung, Studium und Wissen nötig ist, so in der Justiz, in der Verwaltung, in der Technik. Allein das ist Berechnung des Herrschers, Gnade, und als Stand bedeutet das Bürgertum noch nichts. Es hat weniger Einfluß auf die Geschicke des Landes als hundert Jahre zuvor; es hat nur Pflichten, keine Rechte. Vom Landvolk aber ist gar keine Rede.

So stand die königliche Macht allein und unumschränkt, aber im Grunde auch auf nichts gestützt. Welche Gefahren das mit sich brachte, ist klar. Unsäglich war das Elend, welches infolge der schlechten Verwaltung, der beispiellosen Bedrückung, und zuletzt auch der unglücklichen Kriege überall herrschte, ganze Dörfer aussterben und weite Landesstrecken veröden ließ. Aber größer noch waren die sittlichen Gefahren für das Volk, Gefahren, welche aus einem System erwuchsen, das sich die Unterdrückung jedes selbständigen Willens, jeder geistigen Freiheit zum Ziel gesetzt hatte. Denn so weit mußte es kommen. Mit rauher Hand wurden die letzten Reste provinzialer Selbstverwaltung hinweggefegt, und wer anders dachte, als wie es von oben her gestattet war, fand bald keine Stätte mehr in Frankreich. Descartes verließ seine Heimat, die Jansenisten wurden mit Gewalt zum Schweigen gebracht und ihre Lehre unterdrückt, die Protestanten durch Dragoner in die Messe getrieben oder beraubt und in die Fremde gejagt. Wer vermag nachzuweisen, welchen Schaden der Charakter der Nation dadurch erlitt, welches Leben, welche geistige Kraft die klassische Litteratur Frankreichs gewonnen hätte, wenn die freie Entwicklung der Intelligenz nicht gehemmt worden wäre.

So aber vereinigte der König nicht allein die politische Macht in seiner Hand; er strebte selbst die Geister zu beherrschen. Dazu mußte ihm auch die Litteratur helfen, die er in den Kreis seines Hofes zog und sich völlig dienstbar machte. Denn außer ihm gab es kein Heil. Während unter Heinrich IV. von feinerem geselligen Leben noch kaum die Rede war, und unter Ludwig XIII. der Hof nichts weniger als maßgebend in Sachen des Geschmacks und der Sitte erschien, hatte sich Ludwig XIV. die Gesellschaft bereits ganz unterworfen. Unter ihm gab der Hof den Ton an und der König stand in seinem Mittelpunkte, einer Gottheit gleich, der man nur mit Scheu und Ehrfurcht nahen konnte. Damals war es, daß die französische Gesellschaft jene Feinheit der Form annahm, jene Würde und jenen Anstand, der sich in allen ihren Äußerungen findet und welchen zuerst die Marquise von Rambouillet erstrebt hatte. Das Leben der höheren französischen Gesellschaft von der Mitte des 17. Jahrhunderts an bis zur Revolution erscheint zwar einseitig, doch in sich harmonisch; nichts störte, nichts verunstaltete;

vornehm und fein, geschmackvoll in seiner Weise, war es nicht ohne Größe. Was hätte stören können, wurde fern gehalten, und man schuf sich eine Wahrheit, da man die echte Wahrheit und Natur nicht ertragen mochte. Man glaubte zur antiken Einfachheit und Würde zurückzukehren, während man doch völlig modern blieb.

Selbst die Sprache folgte dem Zug der Zeit. Auch hier machte sich die Centralisation und ihre nivellierende Herrschaft geltend. Unter der feilenden, stets sich selbst mäßigenden und regelnden Arbeit der um die Sonne königlicher Gunst kreisenden Schriftsteller verarmte sie zusehends. Die feine, bewegliche, reiche Sprache der früheren Zeit wurde vornehm, etikettemäßig, symmetrisch, aber auch elegant, stilvoll, vornehm und dabei groß, klar und sicher, ein Abbild der Zeit, in der sie entstand. Im ganzen betrachtet, war die Bildung des Jahrhunderts mehr formal, mehr äußerlich; es war eine prächtige Blüte, aber es fehlte oft der Kern. Unter der schönen Form, in der bezaubernden klassischen Sprache fehlte es häufig an belebenden fruchtbaren Ideen. Das wird uns sofort klar, wenn wir die Ideale des 17. Jahrhunderts mit dem vergleichen, was die folgenden Generationen bewegte. Diderot spricht einmal von den kleinmütigen „Jahrhunderten des Geschmacks“, von den Jahrhunderten, die nur auf Schönheit sehen und welchen „die Kühnheit des Geistes“ fehlt.[1])

Diese Kühnheit fand sich erst später, als der stolze Bau des unumschränkten Königtums zerbröckelte und die Arbeit einer früheren Zeit wieder aufgenommen wurde.

Die Philosophie der Aufklärung, welche das 18. Jahrhundert kennzeichnet, erinnert in vielen Punkten an die Sophisten Griechenlands. Wußten sie auch Demokrits großartige Philosophie, auf der sie fußten, nicht weiter auszubilden, so bezeichneten sie dennoch einen Fortschritt. „Das Material der empirischen Wissenschaften“, sagt Lange in seiner trefflichen Geschichte des Materialismus, „wurde durch die Sophisten popularisiert... Die Poesie sank unter ihrem Einfluß von ihrer idealen Höhe herab und näherte sich in Ton und Inhalt dem Charakter des Modernen. Verwicklung, Spannung, geistreicher Witz und Rührung machten sich mehr und mehr geltend.“[2])

Die Sophisten beschleunigten den Auflösungsprozeß, der das alte Athen bedrohte. Scharfe Denker, traten sie gegen den starren Partikularismus der kleinen Staaten auf, und indem sie sich in kosmopolitischem Sinn mehr an die ganze Menschheit wendeten, gaben sie der griechischen Demokratie jene Kraft, welche sie zur Herrschaft führte. Ähnlich erhob sich die Philosophie des 18. Jahrhunderts gegen die Traditionen der Epoche Ludwigs XIV. Nur zeigte sich die revolutionäre Arbeit, welche die staatlichen und socialen Verhältnisse Frankreichs

---

[1]) In seinem Artikel „Encyclopédie“ in der Encyklopädie: „Il n'appartient qu'à un siècle philosophe de tenter une Encyclopédie, parce que cet ouvrage demande partout plus de hardiesse dans l'esprit qu'on n'en a communément dans les siècles pusillanimes du goût.“

[2]) Lange, Geschichte des Materialismus, Bd. I, S. 37.

bedrohte, lange Zeit als Freundin der klassischen Litteratur und ihrer ererbten Weise. Mochte dieselbe mit ihrem aristokratischen Charakter und ihrer in die neue Zeit nicht mehr recht passenden zurückhaltenden Manier auch erstarrt, ja lebensunfähig erscheinen; ernstlich angegriffen sah sie sich doch erst lange nach der Revolution. Wie sie der größte Ruhm des 17. Jahrhunderts war, so blieb auch ihre Herrschaft lange noch aufrecht, als schon die meisten Schöpfungen einer früheren Zeit gestürzt waren. Das spricht für eine große innere Kraft und nötigt selbst dem Gegner Achtung ab, der sich mit ihrem Charakter am wenigsten zu befreunden vermag.

Diese Litteratur, die schönste Frucht eines Jahrhunderts, in welchem sich Frankreich zu einer dominierenden Stellung auf dem Kontinent emporschwang, soll den Gegenstand der nachfolgenden Darstellung bilden. Das Kulturbild, das wir zu entwerfen versuchen, wird seine Bedeutung darin haben, daß es eine Entwicklung schildert, welche nicht allein für Frankreich von höchster Wichtigkeit war, sondern auch für das Geistesleben und die Geschmacksrichtung von ganz Europa auf lange Zeit hinaus bestimmend wurde.

I.

Die französische Litteratur zur Zeit der letzten Valois.

Mit dem 17. Jahrhundert beginnt eine neue wichtige Epoche für Frankreich. Bereits lassen sich auf dem staatlichen wie auf dem socialen Gebiet die Formen des modernen Lebens erkennen. Auch in der Litteratur setzt man gewöhnlich den Beginn der neuen Zeit in den Anfang dieses Jahrhunderts, indem man die Reformarbeit Malherbes als Ausgangspunkt der klassischen Entwicklung betrachtet. Nicht mit Unrecht, wenn man nur die äußere Form, die Sprache, ins Auge faßt. Die geistige Richtung aber war schon lange gegeben, und Malherbe hat wenig oder gar keinen Einfluß auf sie geübt. Der entscheidende Wendepunkt in der Geschichte der französischen Sprache und Litteratur ist schon 50 Jahre früher zu suchen, als Joachim du Bellay die Hoheit der französischen Sprache verkündete und dem Volk deren Ausbildung als nationale Pflicht empfahl. Will man aber nicht so weit zurückgreifen, so bleibt, um den Beginn der neuen Litteraturepoche zu bezeichnen, nur das denkwürdige Jahr, in welchem Corneille seine Zeitgenossen mit dem „Cid“ überraschte und ihnen durch die Schönheit seiner markigen, hinreißenden Sprache und noch mehr durch die geistige Hoheit seines Dramas bewies, daß das lang ersehnte Ziel endlich erreicht war. Der lange Zeitraum, der zwischen du Bellay und Corneille liegt, war dagegen eine Epoche des Tastens, des Versuchens, mühevoller Arbeit und langsam fortschreitender Entwicklung, bietet aber unseres Erachtens keine Geistesthat, welche als entscheidend für eine neue Richtung gelten könnte.

Zum Verständnis der Litteratur im 17. Jahrhundert scheint deshalb ein kurzer Überblick über die verschiedenen Hauptströmungen im litterarischen Geschmack der vorhergehenden Zeit fast unentbehrlich.

Stürmisch und reich an wechselvollen Begebenheiten ist die Geschichte dieses merkwürdigen Jahrhunderts, und denselben Charakter trägt auch seine Litteratur. Sie bietet eine solche Mannigfaltigkeit der Erzeugnisse, solche Gegensätze in den einzelnen Werken, solchen Reichtum geistiger Kraft, daß wir moderne Menschen, die wir durch unsere Erziehungsmethode alle mehr oder weniger denselben Schliff erhalten haben, einem einzigen Volk diese Vielseitigkeit und diese in ihrer Laune oft so eigentümliche Originalität kaum zutrauen mögen.

Wir unterscheiden in der damaligen Litteratur drei Hauptrichtungen, welche nebeneinander hergehen, nicht selten aber auch sich miteinander verbinden. Zuvörderst ist der nationale, echt französische

Geist zu nennen, der, einem frisch sprudelnden Quell vergleichbar, munter und frei sich giebt, wie er ist, und unbekümmert um fremdes Vorbild echte Poesie in volkstümlicher Art bietet. Neben ihm machte sich der Einfluß des klassischen Altertums geltend, dessen Herrschaft sich umso entschiedener gestaltete, je vertrauter man mit ihm wurde; und endlich fand man in den Ländern mit der stammverwandten Sprache, in Spanien und Italien, ein gewinnendes Vorbild. Italien, das zu dem glänzenden Ruhm seiner Vergangenheit noch besonders den Zauber moderner Kunstvollendung, fesselnder Poesie und gewinnender Geselligkeit fügte, errang in allen Fragen des Geschmacks eine kaum bestrittene Autorität.

Das 16. Jahrhundert pflegte mit Vorliebe alle jene Gattungen der Litteratur, welche nach dem Ausspruch vieler französischer Kritiker wahrhaft dem nationalen Charakter entsprechen, so besonders die Ballade, die poetische Epistel, die schalkhafte Erzählung, das Rondeau, das Madrigal, das Epigramm. Epos und Tragödie sind trotz großartiger Erfolge auf dem Gebiet der letzteren doch nicht aus dem französischen Volksgeist hervorgegangen und sind daher niemals eigentlich volkstümlich geworden. Umso mehr aber das Lustspiel, das wir denn auch lange vor der klassischen Zeit, vor der Begründung des regelmäßigen Theaters, in hoher Gunst und eifrig bearbeitet finden. Wie die Meisterwerke der späteren Zeit, so zeigen auch schon die ungestalten Spiele des 15. und 16. Jahrhunderts den unerschöpflichen Reichtum des Volkes an erheiternden Einfällen, charakteristischen Scenen, scharfen Anspielungen und derbem Witz.[1])

Es ist dabei merkwürdig zu beobachten, wie sehr der Volksgeist sich durch alle Jahrhunderte gleich erhält und selbst mächtige fremde Einflüsse nach kurzen inneren Schwankungen überwindet. Ein Volk mag uns zeitweilig als ein anderes, fremdes entgegentreten, weil es zufällig eine bis dahin mehr verborgene Seite seines Charakters eine Zeit lang entschiedener betont; im Grunde bleibt es immer dasselbe. Wir hatten schon Gelegenheit, die Franzosen der Reformationszeit mit den Franzosen des vorigen Jahrhunderts zu vergleichen und manche auffallende Ähnlichkeit hervorzuheben. Sie scheinen sich dagegen von ihren Landsleuten im siebzehnten Jahrhundert umso deutlicher zu unterscheiden. Doch ist dies in der That nur scheinbar, nur äußerlich. Die Züge, welche die Zeitgenossen Ludwigs XIV. charakterisieren, finden sich auch in den Franzosen der anderen Epochen wieder. Immer zeigen sie dieselbe Vorliebe für Klarheit und Witz, dieselbe Feinheit und denselben Geschmack, sowie das gleiche Gefallen an der Welt und dem heiteren Lebensgenuß. Das schließt männlichen Ernst, Begeisterung und Hingebung für eine große Sache bei dem Volk nicht aus, wenn es auch liebt, lachend und heiter an die Erfüllung seiner Aufgabe zu gehen.

An der Spitze der populären Litteratur, die den nationalen Charakter am deutlichsten aufweist, standen Clément Marot und Rabelais. Beide

---

[1]) Es ist bezeichnend, daß der Unterrichtsminister Waddington im Sommer 1876 in einer Rede, die er im Conservatorium hielt, die komische Oper für die nationalste Bühne Frankreichs erklären konnte.

beherrschten die erste Hälfte ihres Jahrhunderts. Beide waren echt volkstümlich, wenn auch der erstere im Dienst des Hofes stand und der andere in den klassischen Studien heimisch war. Rabelais, der nichts mit seinem kecken Spott verschont und unter der Maske des Scherzes oft tiefernste Gedanken verbirgt, ist der geniale Vertreter des derben, übermütiger Laune sich hingebenden Volksgeistes. Er hat darum seine Bedeutung für alle Zeiten bewahrt. Marots Ruhm mußte etwas verblassen, sobald die Verhältnisse, in welchen er lebte, sich änderten. Aber umso charakteristischer ist er gerade für seine Epoche.

Wie schon sein Vater, so stand auch er dem König Franz zu persönlichem Dienst nahe, begleitete ihn ins Feld, wurde an seiner Seite bei Pavia gefangen und teilte eine Zeit lang seine Haft in Spanien. Die Gedichte, die er an den König richtete, sei es, weil er Geld brauchte, sei es, weil er aus leidenvoller Haft im Gefängniß befreit sein möchte, verraten schon durch ihren Ton, daß er oft mehr seines Fürsten Vertrauter als Diener war. Des Königs Schwester, die geistvolle Margarete von Navarra, in deren Dienst er später trat, war seine besondere Beschützerin und wurde als solche häufig von ihm gefeiert.

In dem heiteren Kreis, der diese beiden glänzendsten Sprossen des Hauses Valois umgab, leuchtete Marot durch sein eigentümliches kräftiges Naturell, seine gesunde Laune, seine scharfe Zunge, seine naive, frische Auffassung hervor. Von den Dichtern des Altertums kannte er gerade so viel als nötig war, seinen Geschmack etwas zu läutern, ohne daß deren Einfluß mächtig genug gewesen wäre, ihm seine Originalität zu rauben. Als würdiger Vorgänger Molières, Lafontaines und Voltaires steht er an dem Eingang der neueren französischen Poesie. Leider erlebte er noch den Beginn der religiösen Streitigkeiten, das Anschwellen des Hasses und der Verfolgungssucht. Königin Margarete vermochte ihn nicht zu schützen, und er endete sein Leben in der Fremde, in Turin (1544), weil die Sorbonne ketzerische Ansichten bei ihm entdeckt haben wollte. Vergebens wandte sich Marot an König Franz um Schutz der Wissenschaft und des Gedankens. „Science n'a haineux que l'ignorant!“ rief er. Aber Franz war kein zuverlässiger Freund; zumal in der Folge, als er mit zerrüttetem Körper immer mehr den inneren Halt verlor und selbst von Neuerungen sich ängstlich abwandte, die er früher begünstigt hatte. Auch Rabelais starb zu rechter Zeit (1553). Für sein lautes Lachen, seinen Spott gab es fürder so bald keinen Platz mehr in Frankreich.

Die Mitte des Jahrhunderts bezeichnet auch in anderer Hinsicht einen Wendepunkt. Es ist eine auffallende Thatsache, daß mit dem Steigen der religiösen Leidenschaften in Frankreich das Anwachsen des italienischen Einflusses und damit auch der klassischen Studien zusammenfällt.

Seit Karls VIII. Italienerzügen waren italienische Ideen und Lebensformen immer mächtiger über die Alpen gedrungen. Doch stieg der Einfluß Italiens zur Höhe erst mit Katharina von Medici, welche sich mit König Heinrich II. vermählte. Seitdem herrschte in Frankreich italie-

nische Sitte, italienischer Geschmack, ja selbst italienische Sprache und Litteratur wurden daselbst heimisch.

Man verlangte seitdem am französischen Hof ein feineres Wesen, die Kunst höfischer Geselligkeit, welche die Gemütsroheit keineswegs ausschließt. Es schliffen sich die äußeren Formen des Umgangs ab, während gleichzeitig unter dem Einfluß desselben Italiens das Herz verhärtete. Das zeigte sich deutlich unter den letzten Valois. Die erste Hälfte des Jahrhunderts läßt noch mehr die strotzende Lebenslust, das üppige Kraftgefühl der herrschenden Klasse erkennen. Mit der vollen Freude am Leben stürzt sich der Adel, nach dem Beispiel seines Königs Franz, in den Taumel des Genusses. Was das Leben verschönen kann, ist ihm willkommen in seiner jugendlich sinnlichen Kraft; nur darf es die Gedanken nicht beschweren. Franz I. schwärmt von den Rittern der Heldensage, er möchte jene Heroenzeit wieder heraufbeschwören, die er aus den alten Liedern und Romanen kennt. Er sammelt seine Mannen um sich, aber auch die Sänger, die auf seinen Ton eingehen; sie alle bemühen sich, die Welt des Rittertums zu kopieren, haben ihre sinnreichen Wahlsprüche und schmachten pflichtgemäß in Liebe zu einer Dame. Franz I., Heinrich II., Karl IX., Heinrich III., sie alle sind erfahren in der Kunst des Sonetts, sie verstehen es, ein elegantes Madrigal zu schmieden, ein zierliches Liebesliedchen zu reimen. Wenn auch vielleicht ein höfisch gewandter Dichter bescheiden hilfreich dabei hinter ihnen stand, so beweisen diese königlichen Versuche doch, in welcher Richtung der Geschmack sich bewegte. Selbst Heinrich IV., der das Leben sonst so praktisch auffaßte, ein echter Kriegsmann und ein schlauer Politiker, ebenso stürmisch wie wetterwendisch in seiner sinnlichen Liebe, ahnte die Macht einer wohlgebauten Strophe und sang sein Lied an die „schöne Gabrielle".[1])

Die Valois gaben sich gern als Mäcene. Man rühmte den feinen Geist, die Bildung und Liebenswürdigkeit der Königin von Navarra, Margarete von Valois-Angoulême, welche an ihrem kleinen Hof ein reiches geistiges Leben zu erwecken wußte. Es paßt zu den vielen Seltsamkeiten des Jahrhunderts, daß man für die Religion das Schwert zog und doch so gleichgiltig gegen sie war, daß man die kirchlichen Ämter oft ohne Rücksicht auf die Tauglichkeit der Kandidaten verlieh. Octavien de Saint-Gelais wurde von Karl VIII. zum Lohn für eine Ballade zum Bischof von Angoulême erhoben, und sein Sohn, Mellin de Saint-Gelais, erhielt von Franz I. für seine Poesien die Abtei von Notre-Dame des Reclus zugewiesen. So erhielt Rabelais die Pfarre von Meudon, Amyot die Abtei Bellozane. Karl IX. ehrte die Verdienste Ronsards, indem er ihm die Einkünfte mehrerer Stifter zuwies; Joachim du Bellay war im Begriff, den Bischofssitz von Bordeaux zu besteigen, als er vor der Zeit starb,

[1]) Lettre de Henri à Gabrielle, 21. Mai (ohne Jahresangabe, wahrscheinlich 1597): „ces vers vous représenteront mieulx ma condition et plus agréablement que ne ferait la prose. Je les ay dictez, non arrangez." Diese Worte beziehen sich wahrscheinlich auf das bekannte Lied, das einige dem Dichter Du Caurroy zuschreiben.

und Philippe Desportes galt als der reichste Abt seiner Zeit. Wie der Bischof in dem 18. Jahrhundert oft nichts weiter war als ein eleganter Hofmann,[1]) so auch in jener Zeit. Der Hof wimmelte von einer Menge galanter Abbés, die nichts weniger als kirchlichen Sinn hatten, welche Liebes- und Trinklieder dichteten, in schmeichelnden oder beißenden Epigrammen Meister waren und gelegentlich eine derbe Blasphemie nicht scheuten. Schwung der Gedanken und Tiefe der Empfindung findet man nicht auf solchem Weg, wohl aber förderten diese Hofdichter die Ausbildung der Sprache und die Eleganz des Ausdrucks. Sie suchten es den italienischen Vorbildern gleichzuthun, bewunderten aber begreiflicherweise jene Dichter am meisten, die, gleich ihnen in der Hofluft heimisch, in der Verherrlichung eines fürstlichen Kreises durch zierlich aufgeputzte Verse ihren Ruhm suchten. Die italienische Litteratur war auf Abwege geraten und die französischen Dichter, welche ihr nachfolgten, konnten umso weniger richtig gehen.

Zu diesem Einfluß der manierierten Dichtung Italiens gesellte sich noch ein anderer, der nicht minder mächtig war. Die Kenntnis des Altertums, der griechischen und römischen Litteratur, hatte sich in weitere Kreise verbreitet. Übersetzungen hatten die Werke der Alten auch weniger gelehrten Leuten zugänglich gemacht. Man sah sich plötzlich vor einer Welt, deren Schönheit und Größe, deren harmonische Ausbildung überwältigend wirkte, und deren künstlerischer und poetischer Wert die Früchte, welche die nationale Poesie in Frankreich bis dahin gezeitigt hatte, weit übertraf. Es ist natürlich, daß man sich jener fremden Litteratur zuwandte und von ihr zu lernen trachtete.

Der Einfluß der altklassischen Litteratur ist kaum abzumessen. Er formte die Sinnesart der Menschen und ihr ästhetisches Gefühl um, wobei anfangs eine gewisse Verwirrung nicht immer vermieden werden konnte; er machte sich nicht minder in der Ausbildung der Sprache, in der Weiterentwicklung der Litteratur fühlbar.

Die Versuche, die Werke der Alten zu übersetzen, machten die Unbeholfenheit der Muttersprache klar; aber sie ermunterten auch, derselben größere Geschmeidigkeit zu geben, um sie den feinen Wendungen der ausgebildeten Sprachen von Hellas und Rom anzupassen.

Diese Arbeit konnte nur die ersprießlichsten Folgen haben. Die französische Sprache lernte sich bewegen, sie wurde allmählich fähig, nicht allein den geeigneten Ausdruck für poetische Anschauungen zu finden; sie erwies sich auch, was ein weiterer Fortschritt ist, als genügend starkes und brauchbares Instrument für die Prosa. Nun wurde es möglich, sie an Stelle des Lateinischen öffentlich zu gebrauchen. Franz I. führte durch eine Verordnung im Jahr 1539 die französische Sprache als Gerichtssprache ein, und bestimmte sie ebenfalls zum Gebrauch bei allen Vorträgen an dem von ihm gegründeten Collége de France. Das Gefühl, daß die Sprache reif sei und eine glänzende Epoche in der Litteratur sich eröffne, war allgemein.

[1]) Vergl. Taine, La France contemporaine, 1r vol.: l'ancien régime, p. 198 ff.

Wenige Jahre später trat Calvin mit seiner „Institution chrestienne“ auf und schuf die französische Prosa, wie Luther durch seine Bibelübersetzung die deutsche geschaffen hatte.

In jene Zeit fällt auch das denkwürdige Manifest, in welchem sich eine neue Schule kundthat. Ronsard und seine Anhänger, die Plejade, versuchten es, die Traditionen der antiken Poesie mit der modernen italienischen Weise zu versöhnen; sie sahen das große Ziel einer klassischen Litteratur vor sich und setzten alle Kräfte ein, es zu erreichen. Ihr Streben entsprach dem Wunsch und dem Gefühl der Gebildeten, und darin liegt mit ein Grund der allgemeinen Anerkennung, welche sie so schnell errangen.

Das Manifest der neuen Schule war von Joachim du Bellay, dem talentvollsten Freund Ronsards, verfaßt und erschien im Jahr 1549 oder 1550; es war dies seine berühmte Schrift von dem Adel der französischen Sprache („l'Illustration de la langue française“). Darin spricht du Bellay es aus, daß der Franzose auf das Studium und die freie Nachahmung der Alten, der Spanier und Italiener angewiesen sei, wie ja auch die alten Römer ihre ungefüge Sprache nach dem Vorbild der Griechen ausgebildet und umgeformt hätten, ohne dabei ihre originelle Kraft einzubüßen. Der Dichter werde nicht geboren, sondern erlange seine Kunst durch fleißige Arbeit. Diese Worte sind bedenklich und verraten den Mangel an Schöpfungskraft, an dem die ganze Plejade litt. Für du Bellay sind poetisches Genie und Gelehrsamkeit verschiedene Äußerungen einer und derselben Kraft. Wer litterarischen Ruhm erwerben will, muß in seinem Zimmer eingeschlossen bleiben und studieren. Verächtlich wendet sich du Bellay von den älteren französischen Dichtern, von Marot u. a. ab, denn diese können nicht mit ihrem Wissen prunken. Die alte nationale Poesie, die Rondeaux, Balladen und Chansons, gelten bei ihm nicht. Er weist auf Griechen und Römer hin, und verlangt von den französischen Dichtern Elegien, Eklogen, Oden, Satiren, dramatische und epische Werke, wohlgefügt und und von antikem Sinn belebt. Er ruft zum Kreuzzug gegen Griechenland auf, nicht um dessen Herrschaft zu stürzen, sondern in dem Sinn, daß seine Landsleute sich die Schätze der griechischen Sprache und Litteratur aneignen, daß sie als reiche Beute einen Schatz passend gewählter Ausdrücke und Wendungen gewinnen und die heimische Sprache damit bereichern. Durch die Verschmelzung der antiken mit der modernen Kultur werde dann auf französischem Boden ein neues Mustervolk erstehen, die Gallogriechen.

Was Joachim du Bellay in seiner Schrift lehrte, das suchten Ronsard und seine Freunde praktisch durchzuführen, und der glänzendste Erfolg lohnte ihr Streben. Bei Hof angesehen, von den Freunden der Poesie hochgeehrt, von Tasso bei seinem Besuch in Paris (1571) um sein Urteil gebeten, galt Ronsard ein halbes Jahrhundert lang als das größte Genie Frankreichs, als ein Dichterkönig, der die Litteratur seines Landes zur klassischen Höhe geführt habe. Diese Begeisterung ist leicht zu erklären. Das antike Gewand seiner Dichtungen täuschte. Die Plejade bot in reichster Mannigfaltigkeit Oden in Pindars Manier, Elegien, wie

sie Tibull gesungen, anakreontisch gestimmte Lieder. So glaubte man in ihren Reihen einen Pindar, Tibull, Anakreon zu sehen. Ronsard begann sogar ein Epos: „Die Franciade“, in welcher er die Erlebnisse eines mythischen Königs Francus besang. Francus, ein Sohn Hektors, führt nach dem Fall von Troja sein Volk nach Gallien und gründet dort ein neues Reich. Offenbar wollte Ronsard durch diese Erfindung die Verwandtschaft des französischen Geistes mit dem Geist des alten Griechenland hervorheben. Sein Heldengedicht ist eine getreue Nachahmung der Äneide und erregte gerade deshalb Bewunderung.

Noch begreiflicher wird die Begeisterung, welche Ronsard bei seinen Zeitgenossen erweckte, wenn man seine Dichtungen unbefangen prüft, und sieht, wie er die Sprache durch den Adel des Ausdrucks, durch eine gewisse Pracht der Diktion gehoben hat. Sie verdankt ihm eine Menge neuer, sehr glücklich gebildeter Ausdrücke, die volles Bürgerrecht erlangt haben.[1]) Ronsard spricht allerdings eine gelehrte Sprache, und viele Fremdwörter, die er einzuführen suchte, haben sich als widerspenstig erwiesen und sind dem französischen Volk nie mundgerecht geworden. Der Vorwurf, seine Muttersprache mit fremdem Ballast beschwert, sie durch zu viel fremde Elemente entstellt zu haben, ist zwar nicht unbegründet, trifft ihn jedoch weniger als manche seiner Nachahmer, welche die Irrtümer des Meisters übertrieben. Boileaus Wort, Ronsard habe griechisch und lateinisch in französischer Sprache geredet, ist deshalb nicht ganz gerecht.[2])

Ronsards Einfluß erwies sich ferner in der Reform der Metrik. Er gab der französischen Lyrik eine Anzahl neuer, zum Teil wohlgefälliger Rhythmen und führte den Wechsel der männlichen und weiblichen Reime ein, eine Regel, die seitdem für den Alexandriner zum festen Gesetz ward. Ronsard griff überhaupt diesen Vers wieder auf, bildete ihn aber um vieles freier und leichter, als er später in der klassischen Zeit erscheint. Er hat ferner durch seine Bearbeitung des aristophaneischen „Plutus“ den Anstoß gegeben, das regelmäßige Theater in Frankreich zu begründen. Sein Freund und Gesinnungsgenosse Etienne Jodelle gilt als der älteste Dichter des Dramas in seinem Vaterland.

So war eine Grundlage geboten, auf der man nur rüstig hätte fortbauen können, um zu Bedeutendem zu gelangen. Selbst den Versuch einer Akademie hatte man gewagt. Wie Richelieu später, so gab schon 1570 Karl IX. die Erlaubnis zur Stiftung einer Gesellschaft, die für die Ausbildung und Reinheit der Sprache sorgen sollte. Die Verhältnisse waren offenbar danach angethan, eine Entfaltung der schönen Litteratur,

---

[1]) Viele Wörter, die man als Schöpfungen Corneilles bezeichnet, reichen auf die Dichter des 16. Jahrhunderts zurück. So z. B. invaincu, das sich bei Garnier und d'Aubigné findet, punisseur, impénétrable, inexorable u. a. m. Vergl. Corneille in der Ausgabe von Marty-Laveaux, Band XI (lexique), préface, S. 12 ff., sowie unter den einzelnen hier angegebenen Wörtern.

[2]) Boileau, Art Poétique, ch. I. v. 126: „Mais sa muse, en français parlant grec et latin ...“ Siehe ferner: Henri Etienne, „de la précellence de la langue française“ und „du nouveau langage français italianisé“.

wie sie sich 100 Jahre später zeigte, schon damals zu ermöglichen. Der lange Stillstand, der in der Entwicklung plötzlich eintrat, war nicht natürlich. Die Geschichte belehrt uns, daß ein jedes Volk seine Sprache in mühsam langer Arbeit ausbilden muß. Ist dieselbe aber einmal bis zu einem gewissen Grad durchgearbeitet, beginnt das Volk in ihr ein kostbares Besitztum zu erblicken, dann erreicht sie auch in raschem Anlauf die Höhe klassischer Vollendung. Ein solcher Zeitpunkt aber war für Frankreich im 16. Jahrhundert gekommen. Ronsard hatte eine große Aufgabe, und wenn ihm auch die letzte Weihe des Genies fehlte, so hat es doch nur die Ungunst der Zeiten verhindert, daß er nicht selbst noch die von ihm ersehnte große Zeit erlebte. Erst Corneille löste die Aufgabe, die 60 Jahre zuvor schon gestellt war.

Denn die Not der Zeiten wurde während der Religionskriege immer größer und die geistige Spannkraft des Volkes erlahmte immer mehr. Die Valois begünstigten nur eine Poesie, welche den leichten Lebensgenuß verherrlichte, den Großen schmeichelte und, jedem ernsten Gedanken abhold, den wichtigen Fragen des Tags gegenüber sich gleichgiltig verhielt. Liest man Dichter wie Desportes, so ahnt man nicht, welche Not das Land bedrückte, welcher Haß in den Gemütern glühte. Der strenge Historiker de Thou klagt darüber schon bei Gelegenheit einer Charakteristik Heinrichs II. und seiner Zeit. Wenn man von diesem verdorbenen Zeitalter spreche, so dürfe man, meint er, die französischen Dichter nicht übersehen, die ihr Talent mißbrauchten, die jungen Leute von ernsten Studien abzögen und den Geist der Jugend, das Gemüt der Frauen durch ihre unsittlichen Lieder vergifteten.

Gegenüber dieser Schule der leichtfertigen eleganten Hofpoesie atmeten die Werke der hugenottisch gesinnten Dichter den vollen Ernst des Gemüts, das sich in dem Alleinbesitz der Wahrheit wähnt und mit dieser Überzeugung öfter dem Eifer und die Kampflust des Fanatikers verbindet. Ein Beispiel der letzteren Art bietet der leidenschaftliche Agrippa d'Aubigné, in dessen Gedichten ein düsteres Feuer glüht, und die Schrecken der Zeit in entsetzlichem Bild sich enthüllen. D'Aubigné bildet den Übergang zu der Litteratur des 17. Jahrhunderts, und wir werden ihn neben Mathurin Régnier, dem sorglosen Satiriker, noch eingehender betrachten.[1]) Ausschließlich seiner Zeit angehörig und ganz von biblischem Eifer erfüllt, erscheint dagegen Guillaume de Salluste, Seigneur du Bartas, dessen Ruhm bald weithin erklang und dessen Hauptwerk: „Die Schöpfung der Welt“ oder „Die Woche“ in alle europäischen Sprachen übersetzt wurde. Weitschweifig und überladen, aber voll tiefen Ernstes und religiöser Empfindung, bietet dieses episch-didaktische Gedicht eine Mischung von allen möglichen Ingredienzien und wird durch seine Weitschweifigkeit schwerfällig und ermüdend. Die wirklich poetisch gefühlten Schilderungen, die sich darin finden, können diesen allgemeinen Eindruck nicht aufheben.

Doch das französische Volk müßte seinen Charakter eingebüßt haben, wenn es, hineingezerrt in das selbstsüchtige Treiben der Parteien

---

[1]) Siehe Abschnitt IV dieses Bands.

und in dem Kampf ehrlicher Überzeugungen mit allen Kräften beteiligt, in dem Wirbel jener Zeit seine angeborene Heiterkeit verloren hätte. Durch alles Elend hindurch hatte es sich seinen Mutterwitz und seinen leichten Sinn als kostbares Gut zu bewahren gewußt.

So finden wir neben und über den Parteien stehend eine Anzahl von Männern, welche sich von blinder Leidenschaftlichkeit frei erhalten, die mit scharfem Blick die Fehler ihrer Landsleute erkennen und einsehen, daß innerhalb und außerhalb der trojanischen Mauern gesündigt wird. Die Trauer über das Unglück des Vaterlands erfüllt sie jedoch nicht mit lähmender Melancholie. In dem Moment der letzten entscheidenden Krise treten sie in den Kampf ein, um den Frieden herzustellen. Ihre Waffe ist schneidig, denn sie handhaben die Satire in vernichtender Weise. Sie wissen, daß das ermüdete Volk den Frieden ersehnt, daß auf den Ausbruch der Leidenschaften die Ernüchterung gefolgt ist, und so treten sie nun im geeigneten Augenblick lachenden Mundes zu den Streitenden heran und entlarven die Ehrgeizigen, die in der Zerrüttung des Vaterlands ihr Glück suchen.

Heinrich IV. hat bei seiner Aufgabe, Frankreich zu beruhigen, keine besseren Bundesgenossen gehabt als Jean Passerat, Nicolas Rapin, Pithou und deren Freunde, welche in der geistsprühenden „Satire Ménippée“ die letzten Fanatiker des Widerstands überwanden. Passerat ist zugleich ein echter Vertreter des gesunden französischen Bürgertums, mit seinem derben Humor, seinem praktischen Sinn, seiner unerschöpflichen Laune, seiner unermüdlichen Arbeitskraft. Einer der gelehrtesten Männer seiner Zeit, blieb Passerat einfach, kräftig, natürlich, und hat die französische Lyrik mit einigen der frischesten Lieder bereichert.

Neben den Patrioten der „Satire Ménippée“ stehen noch zwei Männer, welche der Schmuck ihres Jahrhunderts sind, La Boëtie und Montaigne. Beide gehörten zu jener geringen Anzahl von Menschen, die freien Geistes über ihre Zeit hinausblicken und inmitten des Gezänks der Gegenwart, unbeirrt von den kleinlichen Interessen des Tags, ihre eigenen Bahnen wandeln. La Boëtie, den ein früher Tod hinwegraffte, war erfüllt von antikem, stoischem Geist, als er sein feuriges Buch: „Von der freiwilligen Knechtschaft“ schrieb. Montaigne dagegen gesteht wie der athenische Philosoph, daß er nichts weiß und nichts wissen kann. Wie klein erscheinen ihm daher jene Kriege um den Glauben, wie arm erscheint ihm des Menschen ganzes Thun. Doch er wendet sich deshalb nicht verächtlich von demselben ab, er verfolgt ihn auch nicht mit satirischer Laune. Mild lächelnd blickt er auf ihn herab und beobachtet ihn in seinen Tugenden wie in seinen Schwächen mit philosophischer Ruhe, ohne Begeisterung, aber auch ohne Haß. So wird er in seinen „Essais“ der Vorbote einer in späteren Zeiten auftretenden Weltanschauung, die nichts mehr von Fanatismus wissen will, einer Weltanschauung, die freilich weniger für das thätige Leben geeignet ist, ja die zum energischen Handeln fast unfähig macht. Montaigne hat in der Litteratur seiner Zeit seinen besonderen Platz, entfernt von den anderen. Aber das Bild des stürmischen 16. Jahrhunderts wäre nicht vollkommen,

wenn nicht das ruhige Antlitz des Philosophen über die Kämpfe desselben hinausblickte, gleichwie der stille Mond über die stürmisch wogenden Wasser der aufgeregten See.

Das 16. Jahrhundert hatte wie im Staat und in der Kirche, so auch in der Litteratur energisch nach einem bewußten Ziel gestrebt. Es hatte in angestrengter Arbeit sein System verfolgt, bis der allgemeine Niedergang alle Kräfte lähmte und besonders jede gemeinsame geistige Arbeit erschwerte.

Darum sehen wir die Litteratur des 17. Jahrhunderts in völliger Systemlosigkeit beginnen. Sie erinnert in dieser Hinsicht an die Litteratur des heutigen Frankreich. Nach den Kämpfen des Klassicismus mit der romantischen Schule und dem endlichen Sieg der letzteren trat zuerst eine Stagnation ein, auf welche bald völlige Anarchie folgte. Jeder Dichter und Schriftsteller bildet sich heute sein eigenes System, und das Publikum nimmt alles an, was ihm geboten wird. Von bestimmter entschiedener Strömung des Geschmacks wird noch lange keine Rede sein.

Eine ähnliche Erscheinung sieht man zur Zeit Heinrichs IV. Nach der Erschlaffung der letzten Jahre galt es, sich zu sammeln, eine neue staatliche und sittliche Ordnung zu begründen, die Gesellschaft neu zu bilden, bevor an eine kräftige Entwicklung der Litteratur, überhaupt an geistigen Fortschritt gedacht werden konnte.

Bei der Darstellung der Litteraturgeschichte Frankreichs im 17. Jahrhundert haben wir uns deshalb zunächst mit dieser ersten Periode, der Zeit der Vorbereitung und des Übergangs, zu beschäftigen. Sie umfaßt die Regierung Heinrichs IV. und seines Nachfolgers bis in die dreißiger Jahre, zu welcher Zeit ein plötzlicher Aufschwung stattfand, der endlich zu dem seit einem Jahrhundert erstrebten Ziel hinanführte.

II.

Frankreich unter Heinrich IV.

Politisches und sociales Leben.

Heinrich IV. steht an der Scheide zweier Jahrhunderte. So darf es uns nicht wundernehmen, wenn seine Regierung vielfach schwankenden Charakter trägt. Sie kann sich dem gewaltigen Einfluß des vergangenen Jahrhunderts nicht entziehen und schlägt doch gleichzeitig Bahnen ein, welche zu völlig neuer Entwicklung führen müssen. Das Jahrhundert des großen geistigen und religiösen Kampfes, das Jahrhundert der Reformation, der Kunstblüte, der großen Thaten wie der entsetzlichen Verbrechen, der gewaltigen finsteren Charaktere wie der schwachen, verkommenen Wüstlinge war zu Ende gegangen. Ein neues Jahrhundert, schwächer in seinem Wollen, geregelter in seinem Leben, kleiner in seinen Charakteren, harmonischer in seinem Wesen, eröffnete sich.

Die Regierungszeit Heinrichs IV., welche die letzten Jahre des scheidenden und die ersten des anbrechenden Jahrhunderts umfaßte, war recht eigentlich eine Übergangszeit und trug ein doppeltes Gesicht gleich dem Januskopf, der gleichzeitig in die Vergangenheit und in die Zukunft blickt. Heinrich selbst war in seinem Wesen der echte Sohn des 16. Jahrhunderts. Thätig und abgehärtet, lebensfroh und kriegslustig, dabei sinnlich, verschlagen und wenn es galt auch falsch, so hatte er den weiten Weg zum Thron glücklich zurückgelegt. Einmal aber im Besitz der Krone, streifte er den Charakter des mittelalterlichen Kriegsherrn, der ihm angehaftet hatte, ab, verschmähte die bis dahin übliche Regierungsweisheit, und erschien in seinen Grundsätzen, seinen Bestrebungen, seiner fast unbeschränkten Machtfülle als der erste moderne König. Mit der Thronbesteigung der Bourbonen begann eine neue Zeit, nicht allein für Frankreich, sondern auch für Europa. Neue Anschauungen und neue politische Lehren kamen nun zur Geltung. Das Volk hatte zu sehr gelitten, als daß es nicht vor allem friedliche Ordnung und Sicherheit verlangen sollte. Diese aber konnte es nach der Lage der Dinge damals nur von einem kraftvollen König erwarten, der Machtfülle genug besaß, um die ehrgeizigen und selbstsüchtigen Bestrebungen einzelner niederhalten zu können. So gewann die Idee von der Notwendigkeit einer unumschränkten monarchischen Gewalt rasch an Boden, und Hand in Hand mit der Erstarkung des Königtums ging die energisch durchgeführte Centralisation. Soll der König wirklich überall seinen Willen gleichmäßig durchsetzen können, so muß die Regierung derart organi-

siert sein, daß alle Fäden der Verwaltung in einem Centralpunkt zusammenlaufen, und daß jedes Rädchen der großen Maschine je nach dem Willen des Meisters in Bewegung gesetzt oder gehemmt werden kann.

Damit ist aber eine tiefgreifende Änderung in der Entwicklung des Nationalgeistes verbunden. Die Individualität eines einzelnen wird maßgebend. Es erhebt sich ein König, der die Nation in sich verkörpert glaubt; eine Hauptstadt, in welcher sich bald alles, was Talent und Streben hat, zusammenfindet, und deren Laune den Geschmack des ganzen Landes beherrscht; eine Klasse, welche das Land im Namen und Auftrag des Königs verwaltet und trotz ihrer bescheidenen Stellung doch langsam und unmerklich zur herrschenden Kaste wird: so stellt sich das Ergebnis der großen politischen Änderung dar. Die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen schwindet, der oft reizvolle Gegensatz der Charaktere macht einer größeren Einförmigkeit Platz, aber gerade diese stärkere Ähnlichkeit der Erscheinungen und Charaktere hat den Vorteil, daß bei dem gleichmäßigen Streben aller nach demselben Ziel ein größerer Fortschritt bewerkstelligt, eine wohlthuende Harmonie ermöglicht wird. Nur vor einer großen Gefahr gilt es sich zu hüten; die Harmonie gleichartiger Bildung darf nicht zum starren Formalismus und zur toten Äußerlichkeit herabsinken. Doch diese Gefahr lag beim Beginn des 17. Jahrhunderts noch fern, und die größere Centralisation führte zunächst zu einer entschiedeneren nationalen Prägung des Volkscharakters. Je enger die einzelnen Provinzen miteinander verknüpft wurden und je mehr sie sich dadurch kennen lernten, umso leichter verschmolz die Bevölkerung zu einer einzigen bedeutungsvollen Nation.

Ist aber einmal eine Idee zur Macht gelangt, so vermögen selbst große Gegenströmungen nicht, sie zu erschüttern. Im Gegenteil, an dem Widerstand, den sie findet, erstarkt sie oft zu besonderer Kraft. So geschah es auch mit der Lehre von der königlichen Machtvollkommenheit. Als nach der Ermordung Heinrichs IV. Maria von Medici die Regentschaft übernahm und in ihrer Schwäche den Gewinn der früheren Regierung zu gefährden schien, als die feudalen Herren wieder das Haupt erhoben und noch einmal hoffen mochten, sich nach dem Vorbild der Fürsten des Deutschen Reichs allmählich in kleine, unabhängige Herrscher umzuwandeln, zeigte es sich bald, daß ein mächtigerer Wille in Frankreich sich geltend machte. Nicht Marias, nicht Ludwigs XIII. Macht zwang die aufständischen Großen zum Gehorsam zurück, sondern der Widerwille des Volkes, das sich in keinen Bürgerkrieg mehr fortreißen ließ und die Macht des Königtums nicht geschwächt wissen wollte. Je größer sich die Unbotmäßigkeit des hohen Adels zeigte, umso fester wurde im Volk die Ansicht von der Notwendigkeit königlicher Machtfülle. Königtum und Staatsidee verwuchsen bald zu einem einzigen Begriff, so sehr, daß selbst der dritte Stand seine früheren republikanischen Ansichten vergaß und in der Festigung der königlichen Autorität sein Heil suchte. Als der Marschall d'Ancre auf Befehl des jugendlichen Königs Ludwig im Jahr 1617 im Hof des Louvre von einigen Leibgardisten angehalten und meuchlings erschossen worden war, erklärte

das Pariser Parlament den ganzen Vorgang für gerechtfertigt. Der König stehe über dem Gesetz. Da er befugt sei, die Gesetze zu erlassen und die Formen der Justiz zu bestimmen, so könne er dieselben auch ändern oder sich völlig von der Beobachtung derselben dispensieren. Noch mehr: bei der feierlichen Schlußsitzung der Reichsstände im Jahr 1614 erklärte Miron, der energische, die Freiheiten des Volkes sonst eifrig verteidigende Redner des dritten Standes, die Könige seien an keine anderen Gesetze gebunden als an die ihres eigenen Willens. Diese sonderbare und gefährliche Lehre wurde vom Bürgertum verteidigt, da es im Kampf des Königs gegen den Feudaladel und mehr noch gegen den Ultramontanismus entschieden zu dem ersteren hielt. Aus den Religionskriegen hatte es eine gründliche Abneigung gegen die Herrschaft Roms mitgebracht und trachtete vor allem danach, den Staat vor dieser Gefahr zu bewahren. Dies aber schien zunächst nur durch die Stärkung der königlichen Gewalt möglich.

Die monarchische Bewegung jener Zeit ist doppelt auffallend, weil sie nicht in Frankreich allein sich äußerte. Auch in anderen Ländern stieg die Macht der Fürsten, und freigesinnte Männer scharten sich um dieselbe zu ihrer Verteidigung. So bekämpfte Hugo Grotius in zwei Schriften die Ansprüche der Kirche auf die Oberhoheit über den Staat. Er sprach sich geradezu für das umgekehrte Verhältnis aus, und behauptete das Recht des Staats, in äußeren Angelegenheiten der Kirche das letzte Wort zu sprechen. Dabei lehrte er den absoluten Gehorsam, zu welchem die Unterthanen ihrem Fürsten gegenüber verpflichtet wären. Grotius glaubte ganz consequent zu sein. Die altgriechische und römische Tradition, die um jene Zeit so hoch in Ehren stand, lehrte ihn die volle Hingabe des einzelnen an sein Land, die Hoheit des Staats über jedes andere Interesse. Der Staat aber schien Grotius in dem Monarchen verkörpert. Wo daher ein König unbeschränkte Macht besitze, sei jeder Widerstand gegen seinen Willen ein Verbrechen: nur da, wo die Macht des Landesfürsten durch Gesetze beschränkt sei, könne sich der Unterthan innerhalb der gegebenen Schranken dem Gebot des Herrn zu widerstehen erlauben. Das Recht der Selbstwehr, die Revolution, war damit für jedes Volk beseitigt. Grotius schien zu vergessen, daß die Völker, welchen er ein gewisses Recht gesetzlichen Widerstands gestattete, diese sie schützenden Gesetze in früherer Zeit hatten ertrotzen müssen. Bei einem Holländer, dessen Volk sich kaum erst durch blutigen Kampf von dem Joch seiner spanischen Bedrücker freigemacht hatte, war diese Lehre gewiß doppelt auffallend, umsomehr, als Grotius sich in sonstigen Fragen als freigesinnter Mann bewährte und für seine Überzeugung selbst im Kerker duldete.[1]) Es zeigt dies nur, wie sehr das Rechtsbewußtsein in Europa geschwächt war, zum großen Teil infolge der Niederlagen, die das Bürgertum in Frankreich betroffen hatte. Der

[1]) „De imperio summarum potestatum circa sacra", 1616 von Grotius geschrieben, aber erst nach seinem Tod 1647 zu Paris veröffentlicht. Ähnlich spricht er sich aus in seiner Oratio in senatu Amstelodamu IX. Calendas Majas 1616 habita. S. Grotii Opera theol. III, p. 177 ff.

dreißigjährige Krieg, der bald darauf in Deutschland ausbrach, sollte diese gefährlichen Doktrinen vom Recht des Bestehenden und dem unbeschränkten Herrschertum vollends für lange Zeit befestigen. Für Frankreich insbesondere ist es bezeichnend, daß die Reichsstände zum letztenmal im Jahr 1614 berufen wurden. Seitdem verlangte der König nicht mehr nach dem Rat der Abgeordneten des Volkes, der lästigen Vertreter des dritten Standes.

In der ersten Zeit wurde diese königliche Machtvollkommenheit in ganz Frankreich als eine Wohlthat für das Land empfunden. Heinrichs IV. Autorität machte sich in höchst günstiger Weise auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens geltend.

Furchtbar war die Verwüstung des Landes. Alle Verhältnisse waren zerrüttet und das Volk hatte materiell und moralisch eine erschreckende Einbuße erlitten. In seiner Leichenrede auf Heinrich entwarf Bischof Fenoillet ein ergreifendes Bild von der Lage, in der sich Frankreich befand, kurz bevor die Ligue unterlag und der König allgemein anerkannt wurde. Er nennt Frankreich eine blutige Schaubühne, auf der die gerechte Strafe Gottes zum Vollzug gekommen sei. Damals habe die Zwietracht in den Familien, der Aufstand in den Provinzen geherrscht; Raubgesindel habe jede Sicherheit auf dem Land untergraben, Sittenverderbnis und Gottlosigkeit seien überall heimisch gewesen. Parteiungen hätten das Volk zerrissen, die Geistlichkeit sei ausschweifend, der Adel herrschsüchtig, die Justiz käuflich, die Unordnung im ganzen Land heimisch gewesen.[1])

Diese traurige Schilderung entsprach nur zu sehr der Wahrheit. Der Landbau, früher in so blühendem Zustand, genügte kaum noch zur notdürftigen Ernährung des Volkes. Die fortwährenden Raub- und Plünderungszüge der sich bekämpfenden Armeen hatten die schönsten und fruchtbarsten Gegenden in Wüsteneien verwandelt. Heinrich IV. selbst gibt die traurigste Bestätigung für diese Zustände des Elends. In der Einleitung zu seiner Erklärung vom 16. März 1595 sagt er, daß die Landleute wegen der fortwährenden Heimsuchungen ihre gewohnte Beschäftigung aufgegeben, ja ihre Wohnungen verlassen hätten, so daß der größte Teil der Meierhöfe und fast alle Dörfer unbewohnt und leer ständen.[2]) Die Menschen waren zum Teil verdorben, im Elend ver-

[1]) Fenoillet, oraison funèbre de Henri IV: „La France était un théâtre couvert de sang sur lequel la justice de Dieu prenait une vengeance terrible de nos fautes. Car ne voyant rien que la division dans les familles, la sédition dans les provinces, le brigandage aux champs, l'impureté aux mœurs, l'athéisme en la vie, l'hérésie en plusieurs endroits, la charité morte, la dévotion éteinte, la licence en l'ordre ecclésiastique, les brigues parmi le peuple, la tyrannie parmi la noblesse, la corruption dans la justice, et toutes les parties de ce grand royaume altérées par la débauche, il foudroyait tout cela des coups de sa tempête. Tel était l'état de la France au temps que notre grand monarque lui fut envoyé pour la sauver."

[2]) Déclaration du 16 mars 1595, préambule: „... les vexations auxquelles ont été en butte les laboureurs, leur ont fait quitter et abandonner non seulement leur labour et vaccation ordinaire, mais aussi leurs maisons; se trouvant maintenant les fermes censes et quasi tous les villages inhabitez et déserts."

kommen; ein anderer Teil hatte sich in die Städte gezogen und dort zum Wachstum der Armut und der Krankheiten beigetragen. In der Zeit von fünf Wochen starben im Jahr 1596 zu Paris im Hôtel Dieu über 400 Personen meist vor Erschöpfung und Hunger.[1])

Wie der Landbau, lag auch die Industrie danieder. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte sie einen erfreulichen Aufschwung genommen und neue Quellen des Reichtums eröffnet. Tuchwebereien, Glas- und Lederfabriken blühten besonders. Aber die Kriege hatten alles wieder zerstört. Provins z. B., ein Städtchen unweit Paris, hatte früher 1800 Webstühle gehabt, nach dem Krieg gingen keine vier mehr. Von allen Tuchfabriken bereitete nur noch eine einzige, zu Rouen, Tuch von feinerer Art. Drei Vierteile aller zur Kleidung nötigen Gegenstände, vom Hut angefangen bis herab zu den Schuhen, mußten aus dem Ausland bezogen werden, und während man in Paris in früheren Jahren bis zu 600 000 Stück Tuch alljährlich gefärbt hatte, fand man jetzt in derselben Zeit kaum ein Sechstel dieser Bestellungen.[2])

Der ganze Staatsorganismus war in Auflösung begriffen. Die öffentliche Schuld, die im Jahr 1560 etwa 43 Millionen Livres betragen hatte, wurde im Jahr 1602 auf die für jene Zeiten unerhörte Summe von beiläufig 300 Millionen berechnet. Nimmt man die Livre zu 2·7 Franken heutigen Gelds, so stellt sich die Schuldenmasse auf über 800 Millionen Franken, und wenn man den damaligen Geldwert in Anschlag bringt, auf etwa 2—3 Milliarden. Von einer jährlichen Einnahme von 25 Millionen Livres hatte der Staatsschatz mehr als drei Fünftel an Zinsen abzugeben. Dabei erlag das Volk unter der Last der Abgaben, so daß es ihm selbst bei angestrengter Arbeit nicht möglich war, ein halbwegs erträgliches Leben zu führen. Heinrich unternahm es, diese Übelstände zu beseitigen und die drohende Gefahr völligen Ruins von Frankreich abzuwenden. Wie ihm dies, von seinem treuen Freund Sully unterstützt, gelang, erzählt die Geschichte. Durch strenge Maßregeln wurde Ordnung in die Finanzen gebracht, so daß die Einkünfte fast auf das Doppelte stiegen, obwohl man die drückendsten Steuern ermäßigt hatte. Eine Reihe von Verordnungen schützte den Landmann und ermutigte ihn, seine Arbeit wieder aufzunehmen. Künftig sollte kein Bauer mehr wegen Schulden oder rückständiger Steuern verhaftet, seine Tiere, sein Haus- und Ackergerät nicht gepfändet werden dürfen. Der Handel mit Getreide und Wein wurde freigegeben, die Ausfuhr dadurch belebt, und indem infolge derselben die Preise stiegen, wuchs der Wohlstand der ländlichen Bevölkerung. Frankreich ist ein von der Natur so gesegnetes Land, seine Bevölkerung ist so fleißig und anstellig, daß es sich auch nach den härtesten Schlägen rasch erholt, sobald ihm nur einige Jahre friedlicher Arbeit gegönnt sind. Das zeigte sich auch unter Heinrich. Die Industrie neu zu beleben, neue Fabrikszweige zu begründen, war des Königs Haupt-

[1]) Lestoile, Registres-journaux de Henri IV, p. 269 ff.

[2]) Siehe Poirson, Hist. de Henri IV, II. Band, p. 41, wo die materielle Lage Frankreichs zur damaligen Zeit sehr eingehend geschildert wird. Vergl. auch Martin, Hist. de France, XI, p. 461.

sorge. Er berief italienische und holländische Arbeiter, ließ Maulbeerpflanzungen anlegen, und bald war die Seidenindustrie begründet, die Weberei wieder in Aufschwung. Neue Straßen, Brücken, Kanäle erleichterten den Verkehr; auf den Wasserstraßen wurden alle Hemmungen beseitigt, jede drückende Abgabe aufgehoben. Damals auch begannen die ersten Versuche, in den Städten eine bessere Gesundheitspolizei einzuführen, durch Beleuchtung der Straßen denselben größere Sicherheit zur Nachtzeit zu geben. Auch dachte Heinrich zuerst an eine Kolonialpolitik und unternahm es, Kanada zu einer französischen Provinz umzuwandeln. Er begünstigte ferner die Bildung einer ostindischen Handelsgesellschaft, welche den Verkehr mit dem fernen Orient beleben wollte. Nicht geringer war des Königs Sorgfalt für das Heer, das er mit großen Kosten in eine nationale Armee verwandelte, sowie er auch die Festungen umbaute, die Galeerenflotte vermehrte. Für alle diese großen Unternehmungen fand Sully immer Geld in der Staatskasse, und konnte trotz der großen Ausgaben noch viele Millionen im Schatzamt sammeln, um der Not künftiger Zeiten vorzubeugen.

Der Erfolg dieser unablässigen vielseitigen Thätigkeit entsprach denn auch den Erwartungen. Die äußeren Folgen der langen Kriege waren bald verwischt, Wohlstand und Ordnung wieder im Lande heimisch. Der Landmann zumal befand sich bald in besserer Lage, wenn auch des Königs Wort von dem Huhn, das jeder Bauer Sonntags im Topf haben müsse, noch nicht zur Wahrheit wurde. Der Zustand der französischen Landbevölkerung war wahrscheinlich zur Zeit Heinrichs IV. besser und menschenwürdiger als im 18. Jahrhundert, wo sie die Folgen der glorreichen Regierung des vierzehnten Ludwig zu ertragen hatte, und infolge der Nachlässigkeit und Verschwendung der folgenden Regenten immer tiefer ins Elend versank.[1])

Wären nur auch die moralischen Verwüstungen, welche der dreißigjährige Bürgerkrieg im Gefolge gehabt hatte, so leicht und so erfolgreich zu bekämpfen gewesen!

Allein es war ein Geschlecht erwachsen, das den Segen eines dauernden Friedens nicht kannte, das alltäglich Zeuge gewesen war von Blutthat und Vergewaltigung, das im Wirbel der Leidenschaften das Gefühl für Recht und Unrecht, Gutes und Böses fast verloren hatte. Hier konnte nur langsame Besserung erwartet werden; eine neue Generation konnte unter besseren Umständen vielleicht wieder kräftiger werden, richtiger und strenger denken, edler und menschlicher fühlen lernen.

---

[1]) Man vergleiche die Ausführungen über die Lage der französischen Bauern in den früheren Jahrhunderten in Tocquevilles Meisterwerk: L'Ancien Régime et la Révolution. Paris, Lévy, 1860. 4me édit., chap. XII. — C. Dareste de la Charanne, Histoire des classes agricoles en France, p. 472 ff., 494 und besonders p. 499. Massillon schrieb als Bischof von Clermont im Jahr 1740 an den Kardinal Fleury: „Les peuples de nos campagnes vivent dans une misère affreuse, sans lit, sans meubles; la plupart même, la moitié de l'année, manquent du pain d'orge ou d'avoine qui fait leur unique nourriture, et qu'ils sont obligés de s'arracher de la bouche et de celle de leurs enfants pour payers leurs impositions.“

König Heinrich selbst gab in moralischer Hinsicht kein gutes Beispiel. Mit Recht gilt er noch heute als der beste aller französischen Herrscher, und Frankreich ist ihm großen Dank schuldig. Aber er gab doch auch zu einer Zeit, wo ein Bild sittlich reinen Lebens auf dem Thron dringend nötig war, das Beispiel großer Sittenlosigkeit, ja er scheute sich in seiner sinnlichen Leidenschaft nicht, dem moralischen Gefühl seines Volkes offen Hohn zu sprechen. Solche Verirrungen mögen bei dem am Hof Karls IX. und Heinrichs III. erwachsenen, im Feldlager heimischen Mann wohl erklärlich, ja selbst entschuldbar sein; man muß nichtsdestoweniger sagen, daß Heinrich durch sein Beispiel einen verderblichen Einfluß auf den französischen Adel und somit auf sein ganzes Volk ausgeübt hat. Sein feuriger Sinn, seine Liebschaften, seine Flatterhaftigkeit sind bekannt. Am längsten fesselte ihn noch die schöne Gabrielle d'Estrées, deren Tod im Jahr 1599 ihn zwar tief erschütterte, aber doch nicht hinderte, kurze Zeit nachher für Henriette d'Entragues in Liebe zu erglühen. Henriette, die später zur Marquise de Verneuil erhoben wurde, schloß mit Heinrich den seltsamsten Vertrag, den je ein König abgeschlossen haben mag. Heinrich hatte gerade damals die Scheidung von seiner Gemahlin Margarete von Valois in Rom durchgesetzt. Daraufhin verkaufte sich das Fräulein von Entragues an den König für die Summe von 100 000 Thalern und ließ sich noch außerdem das schriftliche Versprechen geben, daß Heinrich die Ehe mit ihr eingehen werde, für den Fall, daß sie ihm binnen einer bestimmten Frist einen Sohn schenke. Trotz dieses Versprechens und während Henriette ein Kind unter dem Herzen trug, verhandelte der König in Florenz über seine Vermählung mit Maria von Medici. Zum Glück für ihn erfüllte seine Geliebte die ihr auferlegte Bedingung nicht, und Maria zog ungehindert als Königin im Louvre ein. Aber Heinrich löste deshalb sein Verhältnis zur Marquise nicht. Die Favorite hatte ihre Wohnung im königlichen Palast, der König lebte offen wie in Bigamie und führte sozusagen doppelte Hofhaltung.[1]) Dabei begnügte er sich nicht mit seinen beiden Frauen, sondern suchte noch andere Abenteuer nebenher, sowie die Königin und die Marquise sich ebenfalls mit anderen Liebhabern über Heinrichs Treulosigkeit zu trösten wußten. Es kam zu den derbsten Scenen zwischen König und Königin; die Marquise vergaß sich eines Tags so weit, daß sie die Hand zum Schlag gegen Heinrich erhob. Kurz, es war ein öffentlicher Skandal. Ebenso auffallend benahm sich

---

[1]) Siehe das neueste Werk über Heinrich: Berthold Zeller, „Henri IV et Marie de Médicis, d'après des documents nouveaux tirés des archives de Florence et de Paris“, Paris 1877, Didier & Cie. Darin wird nach dem Bericht eines Florentiner Gesandten von der peinlichen Scene erzählt, in welcher der König das Fräulein von Entragues seiner jungen Gemahlin vorstellte. (S. 99.) „Le roi dit à la reine: Cette femme a été ma maîtresse et veut être aujourd'hui votre humble servante. Tandis qu'il prononçait ces paroles, Mademoiselle d'Entragues prit la robe de la reine et fléchit le genou pour la baiser. Le roi, trouvant qu'elle ne s'était pas assez inclinée, lui prit la main et la tira rudement presque jusqu'à terre. ....Le roi fit dîner la marquise à la table de la reine en compagnie des princesses qui avaient assisté à l'entrevue.“

Heinrich in den letzten Jahren seines Lebens, als er sich um die Gunst der Prinzessin Charlotte von Condé bewarb und seinen Hofpoeten Malherbe zärtliche Lieder für sie dichten ließ. Als Condé seine Gemahlin heimlich nach Belgien brachte, geriet der 56jährige Monarch außer sich und beschleunigte den Ausbruch des Kriegs am Rhein vielleicht nur deshalb, weil er hoffte, dabei auf irgend eine Weise des flüchtigen Paars habhaft zu werden.

Der erste Bourbon war in diesem Punkt das Vorbild fast aller seiner Nachfolger, zum großen Schaden des Landes. Überlegt man ferner, daß Heinrich dreimal, nicht aus Überzeugung, sondern aus zumeist persönlichen oder politischen Gründen, die Religion wechselte und damit ein Beispiel von Gesinnungslosigkeit gab, so mag man ermessen, welchen Einfluß er auf die sittliche Hebung des französischen Volkes ausüben konnte.

So sehen wir denn auch den Adel des Landes tief in Roheit und Ausschweifung versunken, ein trauriges Vermächtnis der vergangenen Zeiten. Während aber Heinrichs Tugenden bei weitem seine Schwächen aufwogen, konnte der hohe Adel sich nicht auf seine Verdienste berufen, um sein wüstes Leben vergessen zu machen. Da er besiegt aus dem großen Kampf hervorgegangen war, hatte er jeden Halt verloren und erschlaffte immer mehr. Er hatte die politische Stelle, die er früher inne gehabt, eingebüßt, und in dem wilden Treiben der letzten Zeit auch die Kraft schwinden sehen, sich eine neue einflußreiche Stellung in dem modernen Staat zu erringen. Sein einziges Ziel war nur noch ein reicher Besitz, Habsucht die Triebfeder seiner Handlungen. Wenn er sich zum Widerstand gegen die Regierung fortreißen ließ, ja zur Empörung schritt, so brachte ihn eine Summe Gelds aus dem Staatsschatz immer bald zur Unterwerfung. Die Geschichte jener Jahre kennt nur wenige ehrenvolle Ausnahmen.

Die politische Unfähigkeit des Adels zeigte sich noch einmal recht schlagend bei der Versammlung der Reichsstände im Jahr 1614. Dort standen sich Klerus und dritter Stand gegenüber, und der Adel hätte leicht eine dominierende Stellung einnehmen, mit einem Mal das alte politische Ansehen wieder erlangen können. Statt dessen ließ er sich von der Geistlichkeit ins Schlepptau nehmen und dankte als politischer Faktor immer mehr ab. Der spätere Krieg der Fronde ändert nichts an diesem Urteil. Damals, wie schon früher, leitete den hohen Adel kein Princip, sondern nackter Egoismus.

Der lange Krieg mit seinem Blutvergießen hatte die Gemüter verwildert, die Menschen an rasche Gewaltthat gewöhnt. Sein Leben aufs Spiel setzen, in wildem Streit die Waffen kreuzen, galt der ruhelosen vornehmen Jugend als Unterhaltung. Galante Abenteuer oder Ehrenhändel waren ihre einzige Beschäftigung, sobald der Krieg sie nicht mehr rief. Der Begriff der Ehre gestaltet sich in solchen Zeiten gar sonderbar. Der Raufbold war der Held des Tags, der Liebling der Damen. Kein Tag verging, ohne daß nicht ein oder mehrere Duelle, oft mit tödlichem

Ausgang, stattgefunden hätten.[1]) Die meisten vornehmen Familien waren in Trauer und die Duellsucht wurde zur wahren Krankheit. Griffen doch selbst die Sekundanten zu den Waffen und fochten miteinander, um nicht unthätig dem Kampf zusehen zu müssen. Im Jahr 1607 berechnete man, daß seit Heinrichs Thronbesteigung etwa 4000 Edelleute im Duell gefallen waren; die Zweikämpfe, die nur mit Verwundungen geendet hatten, waren nicht zu zählen. Heinrich hatte schon 1602 das Duell bei Todesstrafe verboten, allein die schwere Strafandrohung hatte nichts genützt, da man sich nicht entschließen mochte, sie auszuführen. Das Übel stieg indessen fortwährend, und ein neues königliches Edikt vom Jahr 1609 bestimmte, daß bei Ehrenhändeln die Streitenden sich an den König oder dessen Stellvertreter zu wenden hätten. Dieser würde alsdann entscheiden, ob ein Zweikampf nötig wäre oder nicht. Der Beleidiger wurde mit schwerer Geldbuße bedroht; wer sich aber gegen den Willen des Königs schlage und seinen Gegner töte, solle das Leben und ein ehrliches Begräbnis verwirkt haben. Diese Strenge half wohl ein wenig, zumal Heinrich an zwei Duellanten seiner Leibgarde ein strenges Exempel statuieren ließ. Aber bald erwachte die Duellwut von neuem, und wir werden sehen, daß sowohl Richelieu, als auch Anna von Österreich und Ludwig XIV. gegen dieselbe kämpfen mußten.

Vom frevelhaft herbeigeführten Duell bis zum überdachten Mordanfall ist nur ein Schritt. In der That hörte man damals fortwährend von Hinterhalt und Meuchelmord aller Art. Nach der Ermordung Heinrichs IV. wurde darum auch der Verdacht laut ausgesprochen, daß Ravaillac von sehr hoher Seite zu seiner grausen That angestiftet worden sei.

Ebenso bezeichnend für die Sitten jener Zeit ist es, daß sich Edelleute ohne Scham ihren Gönnern als Werkzeuge zu einer Mordthat anbieten konnten. Der hochmütige Günstling der Regentin Maria, der Marquis d'Ancre, wagte eines Tags, den Prinzen von Condé, seinen Gegner, in dessen Palast aufzusuchen. Condé hatte gerade eine Anzahl ihm ergebener Edelleute bei sich zur Tafel, und konnte dieselben nur mit Mühe davon zurückhalten, die gute Gelegenheit zu benutzen und den

---

[1]) In einem satirischen Werk aus der Zeit Ludwigs XIII., dem „Baron Faeneste“ von d'Aubigné, wird über das Duell viel geredet. Unter andern wird dort erklärt, was man bei Hof unter „Raffinés“ versteht. Das sind die berühmtesten Duellisten, Leute, welche sich wegen eines Augenzwinkerns, eines zu leicht erwiderten Grußes schlagen, die sich tödlich beleidigt glauben, wenn man ihren Mantel streift oder neben ihnen ausspeit. Ein solcher „Raffiné“ schlägt sich, auch wenn er erkannt hat, daß man ihn nicht hat beleidigen wollen. Der Baron Faeneste erzählt von zwei Edelleuten, die sich begegnet seien, wobei der eine alsbald den andern gefordert habe. Auf dem Kampfplatz angekommen, habe der Beleidiger gefragt: „Sind Sie nicht der und der aus der Auvergne?“ „Bewahre,“ habe der andere erwidert, „ich bin aus der Dauphiné und heiße so und so.“ „Aber sie seien doch einmal auf dem Platz gewesen, so habe Ihre Ehre es erfordert, zu kämpfen!“ — und sie hätten sich gegenseitig getötet.

D'Aubigné, „Faeneste“, Teil I, Kap. 9, S. 42, éd. Mérimée.

Über d'Aubigné und den „Baron Faeneste“ siehe Abschnitt IV dieses Bands.

Marquis niederzumachen. Bald darauf fiel derselbe unter den Kugeln der von Ludwig XIII. bestellten Mörder.

Nur langsam konnte sich ein solcher Zustand bessern. Der Fortschritt der friedlichen Arbeit, die Verbreitung der Kultur, das Aufblühen der Wissenschaften bannten allmählich den bösen Geist. Die höheren Kreise fanden mit der Zeit Geschmack an einem feineren, geselligen, geistig anregenden Leben, und auch die schönen Künste übten ihren sittigenden Einfluß.

Wol wäre es zunächst Sache des Hofes gewesen, diese edlere Geselligkeit zu begründen. Aber dazu war weder Heinrich noch die schwerfällige Medicäerin geschaffen. Heinrich liebte den einfachen, derben Ton, wie ihn das Feldlager lehrt, und wenn er auch Wissenschaft und Kunst ehrte, deren Vertreter schützte und belohnte, so mochte er selbst nicht viel davon wissen. Ein frecher Witz, ein derber Spaß fanden allezeit gute Aufnahme bei ihm. Ein beliebter Possenreißer jener Zeit, Gros-Guillaume, wurde öfters mit seinen Gefährten in den königlichen Palast berufen, um Heinrich zu erheitern. Gros-Guillaume mußte ihm unter anderm eine sehr drollige Scene vorspielen, in welcher die Gascogner verspottet wurden. Heinrich lachte sich herzlich über die Posse aus, die ihn doch verspottete, und machte sich eines Tags das Vergnügen, bei einer solchen Vorstellung den Marschall Roquelaure, auch einen Gascogner, auf seinem Schoß zu halten und sich an dessen Ärger über die frechen Ausfälle der Komödianten zu ergötzen.[1]) Zeigt sich Heinrich hier auch von seiner gemütlichen Seite, so sieht man doch, daß er für die Beförderung einer feineren Geselligkeit nicht geeignet war, selbst wenn sein Privatleben eine weniger tiefe Störung erlitten hätte. Auch sein Sohn, Ludwig XIII., war nicht dazu geschaffen, und der Hof bildete keineswegs den Mittelpunkt der Gesellschaft, wie dies allerdings später der Fall war. Zur Zeit Ludwigs XIII. fand sich vielmehr die höhere Geselligkeit hauptsächlich in den Salons einer feinen Dame, der Marquise von Rambouillet, von deren Verdienst später die Rede sein wird.

Spanien und Italien hatten damals fast gleich starken Einfluß auf die Entwicklung des französischen Volkes. Das italienische Element hatte schon seit Ludwig XII. und Franz I. an Boden gewonnen, und mit Katharina von Medici war auch die italienische Verderbtheit über die Alpen gezogen. Aber auch Spanien war immer mehr hervorgetreten. Man blickte in Frankreich auf das Nachbarland als auf eine weltgebietende Macht, die einen mit Vorliebe, die anderen mit Abscheu, je nach dem politischen und religiösen Standpunkt. Aber während der Politiker in der spanischen Diplomatie das unübertroffene Muster von Feinheit und Kraft erkannt, der Kriegsmann die spanischen Armeen wegen ihrer

[1]) Tallemant des Reaux, Historiettes, 3me éd. par M. M. Monmerqué & Paulin, Paris. Paris, Techener 1854. Band I, S. 38: „Une autre fois, le roy le tenait entre ses jambes tandis qu'il faisait jouer à Gros-Guillaume la farce du Gentilhomme gascon. A tout bout de champ, pour divertir son maitre, le Mareschal faisoit semblant de se vouloir lever pour aller battre Gros-Guillaume, et Gros-Guillaume disait: „Cousis, ne bous fachez."

Disciplin und vollendeten Kriegskunst bewunderte, während selbst die Hoftracht, trotz der Feindschaft der beiden Länder, spanisch wurde, und eine Menge spanischer Ausdrücke sich in die Sprache der Waffenkundigen einschlich, drang die milde Sprache Italiens und seine Dichtung mit ihren weichen Rhythmen unwiderstehlich über die Alpen vor. Die italienische Litteratur befand sich damals auf einem bedauerlichen Irrweg, sie war süßlich und verziert. Aber gerade diese Eigenschaft bahnte ihr um so schneller den Weg zu den Nachbarn, die aus den Greueln des Kriegs sich retteten, und aufatmend nach wahrem Frieden und nach Milde und Gesittung sich sehnten. Zudem finden halbgebildete Nationen immer am meisten Gefallen an der Unnatur solcher gekünstelten Dichtungen.

Maria von Medici brachte italienische Sprache, italienische Sitte und Mode völlig zur Herrschaft am Pariser Hof; die beste italienische Schauspielertruppe ließ sich für mehrere Jahre in Paris nieder, sowie sich auch im Gefolge Marias der Dichter Rinuccini befand, der sich durch seine prachtvollen, im Geschmack der Zeit antikisierenden Opern „Daphne“, „Eurydice“, „Arethusa“ u. a. m. einen Namen gemacht hatte.

Es gehört mit zu den charakteristischen Zeichen der französischen Entwicklung im 17. Jahrhundert, daß gerade in den Zeiten nach den Religionskriegen der geistliche Stand umso rascher an Macht und Bedeutung gewann, je schneller der Adel sank. Richelieu und Mazarin waren die leitenden Staatsmänner während eines Zeitraums von über 40 Jahren. Im 16. Jahrhundert vielfach verwildert und seinem geistlichen Beruf häufig ganz entfremdet, zeigt sich der Klerus schon unter Heinrich IV. von ernsterem Geist beseelt und in würdigerer Haltung. Der König ließ bei der Besetzung erledigter Bischofsitze größere Vorsicht walten, und bahnte so eine heilsame Reform von oben an. Auch lud er den berühmten Bischof von Genf, Franz von Sales, zur Predigt nach Paris ein, und stellte ihn somit seinem Klerus gewissermaßen als Vorbild auf. Die Kanzelberedsamkeit gewann an Inhalt und Form. Schon nannte man als tüchtige Redner de Besse und den 1608 zum Hofprediger ernannten Valladier. Der Bischof von Montpellier, Fenoillet, stütze sich in seinen Predigten zuerst wieder auf das Evangelium, und lehrte jene Art geistlicher Beredsamkeit, welche 20 Jahre später von Jean de Lingendes und dem geistvollen Jesuiten Timoleon Cheminais ausgebildet, in der letzten Hälfte des Jahrhunderts von den Meistern des Worts, von Fléchier, Bourdaloue, Bossuet und Fénelon, zur Vollendung geführt werden sollte.

Der dritte Stand endlich trat unter der Regierung Heinrichs und Ludwigs XIII., wie schon gesagt, kaum hervor. Aus seinen Reihen ergänzte sich zwar der größte Teil der Verwaltungsbeamten, selbst der Richterstand; denn der sogenannte Gerichtsadel entstammte doch hauptsächlich dem Bürgertum, sowie auch die Gelehrten, die große Mehrzahl der Dichter und Schriftsteller bürgerlicher Abkunft waren. Aber der dritte Stand als solcher bedurfte nach den schweren Schlägen des kaum beendigten Jahrhunderts noch einer langen inneren Arbeit, bevor er

wieder zur Geltung kam. Politisch hatte er für lange Zeit abgedankt. Selbst auf der Versammlung der Reichsstände im Jahr 1614 war der dritte Stand fast nur durch Rechtsgelehrte und Advokaten vertreten, während sich das eigentliche Bürgertum, das früher kräftigen Anteil am politischen Leben genommen hatte, nun ganz verdrängt sah.

Will man das Privatleben des Pariser Bürgertums in treuem Abbild kennen lernen und den Geist erforschen, der es im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts beseelte, so nehme man die „Plaudereien der Wöchnerin“ zur Hand. Es ist dies eine Sammlung von Satiren, die das wohlhabende Bürgertum jener Zeit in seinem Thun und Denken zeichnet.

Nach einer von alters her üblichen Sitte empfing damals jede Wöchnerin, festlich aufgeputzt in ihrem Bett, die Damen ihrer Bekanntschaft. Die ganze Wohnung wurde dazu aufs reichste geschmückt, und eine Tafel mit Speisen und Getränken stand für die Gäste bereit. Diese Besuche dauerten in wohlhabenden Häusern mehrere Tage und veranlaßten oft bedeutenden Aufwand, reizten aber auch von jeher die Spottlust der Satiriker.

Der unbekannte Verfasser der „Plaudereien“ erzählt in der Einleitung, wie er nach schwerer Krankheit wegen völliger Herstellung seiner Gesundheit zwei Ärzte um Rat befragt habe. Der eine derselben habe ihm die Landluft empfohlen, der andere aber heiteres Lachen als das beste Heilmittel erklärt. Er solle deshalb recht oft das Theater besuchen oder sich eine Komödie im wirklichen Leben vorspielen lassen. Vielleicht sei eine Dame seiner Verwandtschaft gerade in die Wochen gekommen und empfange den Besuch ihrer Bekannten. An diese Dame möge er sich wenden und sie bitten, ihn ungesehen das Geplauder der Besucherinnen zuhören zu lassen. Dieser letztere Rat habe ihm am besten gefallen; er habe seine Bitte geeigneten Orts vorgetragen und sie gewährt gesehen. Darauf teilt er nun die Unterhaltungen mit, die er an acht verschiedenen Tagen in seinem Versteck gehört und aufgezeichnet hat. Zu diesen Plaudereien finden sich Frauen jeglicher Lebensstellung ein, vornehme und geringe, reiche und arme, alte und junge, fromme und lebenslustige; Frauen von Kaufleuten, Advokaten, Notaren, Räten, Rechnungsbeamten und Buchhändlern; gut katholische Frauen und Hugenottinnen, selbst die Marquise von Verneuil wird einen Moment unter den Besucherinnen gesehen. Damit ist nun Gelegenheit geboten, die verschiedensten Verhältnisse zu berühren. Das Zünglein der Damen arbeitet oft in unbarmherziger Weise, und besonders sind es die Gerichtsbeamten, die Advokaten, die wucherischen Finanzleute, welche übel dabei wegkommen. Auch die Frauenwelt wird nicht geschont, und manches Geständnis gewagt, da man sich unbelauscht glaubt. Zwischen den boshaften Klatschereien und dem nichtssagenden Neuigkeitskram werden abwechselnd auch einmal Vorfälle der Politik und Fragen der Religion behandelt, wenn auch nur vorübergehend, und immer, dem Charakter der Sprechenden gemäß, mehr in persönlicher als in allgemeiner Weise. Nur einmal erhebt sich eine Alte aus dem Bürgerstand zu einem schwungvollen Angriff gegen die Reformierten, welche den Bürgerkrieg wieder

zu entzünden sich nicht scheuten, obwohl sie volle Freiheit des Glaubens erhalten hätten. Nur von Kunst und Poesie ist niemals die Rede. und doch feierte man damals Malherbe als großen Dichter, doch begeisterte man sich für d'Urfés Roman „Asträa", doch waren Sprache und Litteratur in rascher Entwicklung begriffen. Aber alle diese Genüsse waren noch Vorrecht der hohen aristokratischen Klassen. Der Kreis, der sich um die Wöchnerin bildet und lebhaft, frisch darauf losplaudert, aber nur einen engen Gesichtskreis hat, bildet den geraden Gegensatz zu den vornehmen, nach geistiger und litterarischer Bedeutung strebenden, oft aber auch pedantisch-langweiligen Gesellschaften, die um jene Zeit in Mode kamen: ein Gegensatz, den der Verfasser der „Plaudereien" vielleicht absichtlich gesucht hat.[1])

Das geistige Leben.

Daß sich ein Volk nach einer Periode der Trübsal und schwerer Heimsuchungen zu besonderer Thätigkeit aufschwingt, sobald es wieder in Ruhe aufatmen kann. ist eine häufig beobachtete Thatsache. Auch in Frankreich heilte nach dem wiedergewonnenen Frieden der materielle Aufschwung die schlimmsten Wunden, die der Krieg dem Volkswohlstand geschlagen hatte, in kurzer Zeit. Aber auch auf dem geistigen Gebiet entwickelte sich ebenfalls eine nicht unbedeutende Bewegung.

Das geistige Leben war auch während der Bürgerkriege nicht völlig im Land erloschen; es hatte sich nur auf engere Kreise zurückgezogen. Während draußen der Kampf wütete, fand die Wissenschaft immer noch ihre Stätte in dem friedlich stillen Gemach einiger Gelehrter. Doch war sehr viel verloren gegangen, und was Heinrich IV. für die Stärkung des geistigen Lebens that, zeigte sich mehr in der Wiederaufrichtung dessen, was früher bestanden hatte, als in neuen Schöpfungen.

Er selbst hatte kein großes persönliches Interesse an den Werken des Geistes, soweit Wissenschaft und Poesie sie zeitigten; sein Geschick hatte ihn von Jugend an Bahnen geführt, die weit davon ablagen. Allein er war zu einsichtig, um nicht den Wert der geistigen Arbeit zu schätzen und ihren Einfluß auf die Größe und Macht einer Nation zu verkennen. So that er sein Möglichstes zur Hebung und Belebung der wissenschaftlichen Arbeit, ermunterte und belohnte auch, wenn schon im minderen

[1]) „Les caquets de l'accouchée". Die ersten vier „Plaudereien" erschienen 1622, jede für sich als kleine Broschüre gedruckt, in 8° von 24 oder 32 Seiten. Die Satire dieser ersten Stücke ist jedenfalls am schärfsten. Die folgenden „Tage" rühren wahrscheinlich von anderer Hand her. Im Jahr 1623 wurden acht Stücke zu einem „Recueil général des caquets de l'accouchée" vereinigt. (200 Seiten.) Die Satire fand großen Absatz und wurde in den folgenden Jahren noch mehrmals aufgelegt. Ein neuerer Abdruck erschien 1845 zu Metz, und ein zweiter, bearbeitet von Ed. Fournier, mit einer Einleitung von Le Roux de Lincy, in der Bibliothèque Elzévirienne (Paris, Jannet, 1855).

Maß, die neu erwachende Litteratur. Die Stimmung des Volkes kam ihm bei diesem Streben zu Hilfe; es regte sich überall der Eifer, Neues zu schaffen, Fehlerhaftes zu bessern, kurz: nachzuholen, was während so vieler Jahre versäumt worden war.

In diesem Sinn hatte Heinrich schon 1595 eine Reform der Unterrichtsanstalten angeordnet. Dachte man auch nicht an eine von Grund aus zu ändernde Ordnung des Unterrichtswesens, so war doch viel zu thun, wollte man nur eine Reihe von Mißbräuchen, die sich allmählich eingeschlichen hatten, beseitigen. Zunächst galt es, eine Neuorganisation der Pariser Universität durchzuführen, da diese den Mittelpunkt alles öffentlichen Unterrichts in Frankreich bildete, und während der Unruhen der Ligue außerordentlich gelitten hatte. Eine königliche Kommission, in welcher unter anderen Achille de Harlay und der berühmte Geschichtschreiber de Thou saßen, arbeitete in mehrjährigen sorgfältigen Beratungen die neuen Ordnungen aus, die dann im Jahr 1600 mit Bewilligung des Parlaments veröffentlicht wurden. Das Wesen der Universität, wie es sich im Lauf des Mittelalters ausgebildet hatte, war in denselben bewahrt, und der Geist der neuen Zeit offenbarte sich nur in einzelnen Bestimmungen. So zeigt sich deutlich das Streben, die Universität unabhängig von Rom hinzustellen. Die Ordensgeistlichkeit, welche das gehorsamste Werkzeug des Papstes war, sollte fürderhin nur eine beschränkte Anzahl von Lizentiaten-Diplomen erwerben können. Denn diese berechtigten zur Erteilung des höheren Unterrichts und eröffneten den Weg zu den hohen Kirchenwürden. Durch jene Maßregel wollte man den weltlichen Klerus gegen das Vordringen der Mönche schützen. Zudem sollte jeder, der einen akademischen Grad erlangen wollte, zuvor geloben, die Gesetze des Landes zu befolgen, dem König und der Obrigkeit zu gehorchen. Die Freiheit der gallikanischen Kirche wurde somit aufs neue befestigt.

Das Collège de France war während des Kriegs vollständig aufgelöst worden und seine Professoren hatten sich zerstreut. Heinrich berief sie wieder zu ihrer früheren Thätigkeit, sicherte ihre Stellung und ließ zur Erleichterung der Studien die reichhaltige königliche Büchersammlung, die bis dahin in Fontainebleau stand, nach Paris bringen, wo sie zur öffentlichen Benutzung freigegeben wurde. (1595.)

An diese heilsamen Maßregeln schloß sich die Reform der Mittelschulen, in welchen wieder auf das Studium der klassischen Schriftsteller zurückgegriffen wurde. Die früher gebrauchten, in barbarischem Latein geschriebenen Lehrbücher wurden verdrängt, und diese Rückkehr zu den wahren Quellen der Bildung und des Geschmacks mußte die wichtigsten Folgen für die Ausbildung der Muttersprache haben.

So drängte am Schluß des 16. Jahrhunderts alles zu einem einzigen großen Ziele hin.

Noch war freilich viel zu thun. Der Fortschritt, zumal in den exakten Wissenschaften, war langsam. Bacon von Verulam war mit seiner großen That, welche eine gänzliche Umwälzung in der Behandlung der Naturwissenschaften herbeiführte, noch nicht hervorgetreten. Noch

hatte er die neue Ära des Wissens und Denkens nicht begründet, noch hatte er nicht die sorgfältige Beobachtung, das Experiment, an die Stelle phantasiereicher Spekulation gesetzt. Immerhin aber hatte sich François Viet durch Anwendung der Buchstabenrechnung in der Algebra und Geometrie ein großes Verdienst erworben.[1]) Neben ihm mögen noch Riolan Vater und Sohn genannt werden. Von ihnen machte sich der letztere, der seit 1604 Professor der Anatomie und Botanik am Collège de France war, durch vielfache Secierungen des menschlichen Körpers in der Geschichte der Anatomie einen Namen. In der Botanik arbeitete besonders Richer du Belleval, welcher auch im Auftrag des Königs nach italienischen Vorbildern den ersten botanischen Garten Frankreichs, den zu Montpellier, anlegte. Auch Olivier de Serres verdient hier erwähnt zu werden, denn sein Werk: „Théatre d'agriculture" war lange hochgeschätzt und trug seiner Zeit viel zur Hebung der Landwirtschaft bei.

Ungleich bedeutender waren die Erfolge, welche während der Regierungszeit Heinrichs auf dem Gebiet der Sprachwissenschaft erzielt wurden. Zwar war die Zeit der großen philologischen Gelehrsamkeit mit dem 16. Jahrhundert zu Ende gegangen, allein die Tradition lebte doch noch lebendig fort. Josef Scaliger (1540—1609) gehörte sogar noch zur großen Schule; aber auch Männer wie Casaubonus (1559—1615) und Salmasius (1588—1658) hielten die ihnen überlieferte Wissenschaft aufrecht. Der eigentliche Fortschritt zeigte sich dagegen hauptsächlich in der Behandlung der französischen Sprache. Die Übersetzungen klassischer Autoren beweisen dies deutlich. Du Vair, Mitglied des Pariser Parlaments, ein feingebildeter Mann, übertrug mit Glück einige der berühmtesten Reden des Demosthenes und des Cicero, um seinen Landsleuten, und mehr noch seinen Berufsgenossen, ein Muster gerichtlicher Beredsamkeit zu geben. Er selbst hatte sich bei der Versammlung der liguistischen Reichsstände in Paris als Redner voll Kraft und Schwung erwiesen, und seine theoretischen Ausführungen, die er in einem Werk über die Beredsamkeit niederlegte, waren verständig und klar. Auch Malherbe gab zwei wichtige Übersetzungen, auf welche wir später noch zurückkommen werden.

Alle diese Übersetzungen waren eine Frucht der großen und nachhaltigen Bewegung, welche die weitere Ausbildung und Vervollkommnung der französischen Sprache zum Ziele hatte. Seit du Bellays Schrift: „Von dem Adel der französischen Sprache" hatte sich das Interesse an der Muttersprache in immer weiteren Kreisen verbreitet, hatte sich gesteigert und endlich auch die Beachtung und Hilfe der Sprachgelehrten gefunden. Wie Henricus Stephanus mit seinem griechischen Wörterbuch den klassischen Studien eine neue Grundlage gegeben hatte, so arbeitete der gelehrte Nicot sein französisches Wörterbuch aus, welches das erste seiner Art war, wenn man von einem früheren sehr schwachen Versuch von Ranconnet absieht. Die Stiftung der Florentiner Akademie della Crusca, welche ein Wörterbuch der italienischen Sprache ausarbeitete, mag Nicot

[1]) Sein „Canon mathematicus" erschien zu Paris 1579; Viet selbst starb im Anfang des 17. Jahrhunderts.

die erste Anregung zu seiner Arbeit gegeben haben, obwohl das Bestreben, die Muttersprache durch bestimmte Regeln zu festigen, bei jedem Volk sich von selbst einstellen wird, sobald es eine gewisse Stufe der Bildung erreicht hat. Nicots Leben fällt allerdings noch vollständig in das 16. Jahrhundert; allein sein großes Werk wurde erst sechs Jahre nach seinem Tod veröffentlicht, und der große Einfluß, den es auf die Gestaltung der Sprache ausübte, begann demnach erst in jener Zeit, die wir hier zu schildern versuchen.[1])

Bei einer Übersicht der geistigen Arbeit in Frankreich unter Heinrich IV. darf der Geschichtschreiber de Thou, einer der hervorragendsten Männer seiner Zeit, nicht übergangen werden. Freilich ist er in einer Darstellung der französischen Litteratur nicht weiter zu nennen, da er die „Geschichte seiner Zeit", deren erste 18 Bücher im Jahr 1604 erschienen, in lateinischer Sprache verfaßt hat.

Um aber die Stimmung eines Volkes und seine geistige Entwicklung richtig zu würdigen, wende man sich an die Philosophie der Zeit. So seltsam es klingen mag, es ist doch wahr, daß der einsame Denker, auch wenn er von seinen Zeitgenossen unbeachtet und verlassen scheint, die geistige Richtung einer ganzen Epoche in seinen philosophischen Sätzen oft am klarsten spiegelt. Er hat in der Stille seiner Arbeit die verschiedenen Strömungen, von welchen sich das Volk halb bewußt, halb unbewußt der Zukunft entgegentragen läßt, am schärfsten erkannt, und seine Philosophie ist nur ihr Ausdruck in idealer Form.

Wie das französische Volk in den ersten Jahren des Jahrhunderts dachte und fühlte, sagt uns am besten Pierre Charron in seiner Schrift: „Von der Weisheit".

Charron war kein Philosoph im strengen Sinn des Worts, kein Denker, welcher der Menschheit neue Wege für die geistige Arbeit eröffnet, eine höhere Gedankenwelt erschlossen hätte. Er war auch kein Mann, der seine Zeitgenossen durch Kraft und Ausbildung des Geistes um ein Bedeutendes überragt hätte. Er war einfach ein klarer, kühler Kopf, der aussprach, was die Gebildeten seiner Zeit beschäftigte, was ihnen je nach ihrem Standpunkt dunkler oder klarer vorschwebte. Fußt schon der größte Philosoph auf dem Boden der mitlebenden Menschen, in der Gesellschaft, die ihn umgiebt und mit tausend Ranken umschlungen hält, wieviel mehr noch der einfache Moralphilosoph, der die Welt unwillkürlich so anschaut, wie die gerade herrschende Stimmung es ihn lehrt, und wie sie sich im Spiel der wechselnden Zeitbegebenheiten gestaltet.

Auch Charron gehört, wie die meisten der schon genannten Männer, mit seinem Leben und seinen Grundsätzen noch ganz in das 16. Jahrhundert, allein sein Hauptwerk erschien erst im Beginn des neuen Jahrhunderts, und ist bei einer Betrachtung der geistigen Bewegung in Frankreich unter Heinrich IV. nicht zu übersehen.

[1]) Nicot starb im Jahr 1600. Sein „Trésor de la langue française ancienne et moderne" erschien zu Paris 1606.

Geboren zu Paris im Jahr 1541 als der Sohn eines Buchhändlers, der sich einer Schar von 25 Kindern rühmen konnte, erhielt Pierre Charron eine klassische Erziehung, wie man sie damals geben konnte, studierte später zu Orleans und zu Bourges die Rechtswissenschaft, und wurde unter die Zahl der Advokaten beim Pariser Parlament aufgenommen. Die Thätigkeit, die sich ihm dort eröffnete, muß ihm jedoch wenig behagt haben. Er ging zur Theologie über und wurde bald als einer der bedeutendsten Kanzelredner gerühmt. Eine Zeit lang Prediger der Königin Margarete von Navarra, finden wir ihn im Jahr 1571 bei dem Bischof von Bazas, und der Ruf, dessen er sich als Redner erfreute, führte ihn häufig auf Reisen. Im Jahr 1588 kam er nach Paris, um sich in den Karthäuserorden aufnehmen zu lassen. Er wurde jedoch mit seinem Ansuchen abgewiesen, da er in seinen Jahren die strenge Lebensweise der Mönche nicht mehr werde ertragen können. Was Charron zu diesem Schritt bewogen hat, ist nicht bekannt; aber der Schluß liegt nahe, daß der mildgesinnte Mann, der schon vor den Prozessen geflüchtet war, der sich schon früher gegen das Vorgehen der Ligue tadelnd ausgesprochen hatte,[1]) bei der steigenden Flut des Hasses und dem Anwachsen der finstersten Leidenschaften ein Grauen empfand, und in der Stille des Klosterlebens den gewünschten Frieden zu finden hoffte.

Mehr Ruhe, als er dort erlangt hätte, gewährte ihm ein Jahr später die Bekanntschaft mit Michel Montaigne, die er in Bordeaux machte, und die bald zur engen Freundschaft wurde. Montaignes Skepticismus wirkte beruhigend und klärend auf ihn ein. Er hatte nicht mehr unstet zu suchen, ängstlich nach der Wahrheit zu forschen. Montaigne lehrte ihn, daß nichts gewiß und absolut wahr sei, daß der Weise ruhigen Auges auf das Treiben der Menschenwelt zu blicken habe, und seine Überzeugung von der Nichtigkeit aller menschlichen Ideen und Gefühle, aller menschlichen Bestrebungen als das wahre Geheimnis der Weisheit vor der unverständigen Menge verschließen müsse.[2])

Anschauungen dieser Art mußten in der Unglückszeit, in welcher die Menschen sich wegen ihres Glaubens umbrachten, doppelt willkommen und überzeugend sein. Aber sie waren nur für wenige bestimmt; es war wie eine moderne Geheimlehre, die da geboten wurde. Zudem hatte man ein Mittel, sich mit der herrschenden Kirchenlehre abzufinden. Schon lange behauptete man, daß eine Ansicht vom Standpunkt der Vernunft aus richtig und wahr sein könne, ohne deshalb auch kirchlich und dogmatisch richtig zu sein, und umgekehrt. Mit dieser subtilen Unterscheidung zweier sich widersprechender Wahrheiten suchte sich

[1]) Charron, „Discours chréstien adressé à un docteur de Sorbonne contre la ligue“. Darin heißt es, daß die Liguisten, welche sich gegen den König erhoben hätten, verdammt seien, denn sie hätten ihren Teil an der Schuld der Mordthaten und Greuel aller Art. Die Schrift erschien 1589, kurz vor der Ermordung Heinrichs III.

[2]) Montaigne, Essais, livre II, chap. 12: „Apologie de Raymond de Sebonde“, und an anderen Stellen. Vergl. auch Prevost-Paradol, Études sur les moralistes français. 2. éd. Paris 1865, S. 32 ff.

die Philosophie gegen die strenge Censur der Kirche zu schützen. Eine ähnliche Ansicht mag Charron geleitet haben, als er 1594 ein in strenggläubigem Sinn verfaßtes Buch: „Die drei Wahrheiten“ gegen Gottesleugner, Juden und Ketzer veröffentlichte. Die höhere Weisheit paßte ja seiner Meinung nach nicht für das Volk. Zum Generalvikar des Bischofs von Cahore ernannt, wohnte er im Jahr 1600 der Versammlung des Klerus zu Paris bei, die ihn zu ihrem Sekretär wählte. Jedoch verbrachte er die meiste Zeit in Condom in der Stille, wo er auch sein Buch: „Von der Weisheit“ schrieb. Gedruckt wurde es zu Bordeaux im Jahr 1601, erregte aber in einigen frommen Kreisen durch seine Sprache solchen Anstoß, daß sich Charron entschloß, eine zweite Ausgabe in Paris zu veranstalten, und darin, wie er selbst sagt, manche Stelle zu mildern, um den Übelwollenden den Mund zu schließen und die Einfachen zufrieden zu stellen.[1]) So kam er nach der Hauptstadt zurück, dort aber ereilte ihn der Tod, bevor der Druck seines Werks zu Ende gediehen war. Er starb infolge eines Schlagflusses im Jahr 1603.

Wenn Charron sich entschließen konnte, seine innerste Überzeugung öffentlich darzulegen, wenn er den Zeitpunkt für passend hielt, mit seinen Anschauungen hervorzutreten, so mußte er sich vorher versichert haben, daß sie die öffentliche Meinung nicht ungünstig aufnehmen würde. Er mußte wissen, daß die Gebildeten sich einer freieren Weltanschauung zuneigten. Die Religionskriege hatten das Gegenteil von dem erreicht, was sie erstrebten. Das unsägliche Elend, das sie über den einzelnen, wie über die Gesamtheit der Nation brachten, hatte viele in ihrem Glauben irre gemacht, und sie gegen die Religion entweder indifferent oder feindlich gestimmt. Die Klage über den zunehmenden Unglauben findet sich nicht selten in den Schriften aus jener Zeit.[2]) Die Kluft zwischen dem fanatisierten großen Haufen und den gebildeten Klassen wurde immer weiter. Letztere wurden zum Teil für den gemäßigten Skepticismus Montaignes gewonnen; zum Teil verloren sie jeden moralischen Halt, als sie an der Wahrheit der bis dahin von ihnen festgehaltenen religiösen Überlieferung zu zweifeln anfingen, und die Zahl dieser letzteren wurde täglich größer. Charron mochte die Gefahr einsehen, die in dieser Richtung lag, und so wagte er endlich hervorzutreten, um, entschiedener noch als Montaigne, den schwankenden Gemütern mit Hilfe der Philosophie eine Stütze zu bieten.

Charron hatte den „Essais“ seines Freunds vieles entlehnt, ja ganze Abschnitte aus ihnen in ihrem Gedankengang benutzt. Dennoch trägt sein Werk einen andern Charakter als die „Essais“. Montaigne ist in seiner ganzen Behandlungsweise feiner, weltmännischer. Seine geistvollen Plaudereien scheinen völlig anspruchslos; sie führen den Leser freundlich mit sich fort, unterhalten ihn über alle möglichen Fragen der Psychologie und des menschlichen Lebens, und unvermerkt, ohne je

---

[1]) „Pour fermer la bouche aux malicieux et contenter les simples.“

[2]) Man sehe z. B. Villeroy, „Mémoires d'État“. Darin seinen „Discours à Mr. de Bellièvre sur les événements compris entre 1567 et 1588“.

aufdringlich zu werden, bringen sie ihn zur Überzeugung, daß nichts Irdisches für den Menschen Gewißheit hat, daß alles nur relativ wahr ist. Montaignes Wahlspruch ist die bezeichnende Frage: „Was weiß ich?" die er mit lächelndem Mund zu stellen scheint. Charron geht derber auf sein Ziel los; der Skepticismus ist ihm schon festes Dogma, und er nimmt den Wahlspruch: „Ich weiß nicht".

Montaigne hatte sich mit erstaunlicher Lebenskunst inmitten der bürgerlichen und religiösen Wirren frei von aller Parteinahme erhalten; er hatte es über sich gebracht, dem ganzen schrecklichen Treiben kritisch beobachtend zuzusehen. Seine Ruhe ließ er sich nicht rauben. Charron dagegen scheint das Bewußtsein, daß er einer bürgerlichen und nationalen Gemeinschaft angehöre, nicht verloren zu haben, und je tiefer er das Grauen über die fortgesetzten Greuel empfand, umso größer wurde die Entfernung, welche ihn von der reinen, aber kalten Höhe Montaignes trennte. Es geht ein Zug tiefer Menschenverachtung durch das Buch Charrons. Er, der Priester, der dem Volk, zumal den Armen und Einfältigen, in Liebe nahe stehen sollte, weicht entsetzt vor dem wilden Sinn zurück, den er dort findet. „Das Volk ist ein wildes Tier, sein Denken nichts als Eitelkeit, sein Sagen ist falsch und irrig. Was es verwirft, ist gut; was es billigt, ist schlecht; was es lobt, ist schändlich, und was es thut und unternimmt, ist nichts als Thorheit."[1])

Charron denkt überhaupt gering vom Menschen und weist ihm eine andere Stelle an, als diejenige, welche der Mensch gewöhnlich in stolzem Selbstgefühl für sich in Anspruch nimmt. In der richtigen Erkenntnis aber der eigenen Natur sieht Charron die beste und höchste Aufgabe des Menschen.[2]) Diese Erkenntnis zu erleichtern, hat er sein Buch: „Von der Weisheit" geschrieben. Er teilt seinen Stoff in drei Bücher, von welchen sich das erste mit der menschlichen Natur im allgemeinen, der Gesellschaft und den einzelnen Ständen beschäftigt, während das zweite allgemeine Lebensregeln und Weisheitslehren giebt, das dritte endlich die einzelnen Eigenschaften des Geistes, seine Schwächen und Leidenschaften, sowie seine Tugenden und Kräfte bespricht. Trotz aller scheinbar systematischen Form ist diese Einteilung doch ziemlich systemlos.

Das erste Buch hat für uns wegen seines allgemeinen Charakters und der Fragen, die in den einzelnen Abschnitten berührt werden, das meiste Interesse, und lehrt uns am besten Charrons Ansichten kennen. Er beginnt mit einer allgemeinen Betrachtung des Menschen und bemerkt sehr bald, daß derselbe aus Körper und Geist gebildet sei, also aus zwei in ihrem Wesen sich widersprechenden Teilen. Er nennt den Menschen deshalb drastisch „ein gar sonderbares und ungeheuerliches

---

[1]) Charron, „De la sagesse", livre I, chap. 48: „...Le vulgaire est une beste sauvage, tout ce qu'il pense n'est que vanité, tout ce qu'il dict est faux et erroné, ce qu'il reprouve est bon, ce qu'il approuve est mauvais, ce qu'il loue est infame et ce qu'il faict et entreprend n'est que folie..."

[2]) Charron, De la sagesse, livre I, chap. 1: „La vraye science et la vraye estude de l'homme, c'est l'homme."

Flickwerk".[1]) Der Zweifel an der Hoheit des Menschen kommt hierbei alsbald zu Tage, denn Charron sagt, daß einige dem Körper, andere dem Geist die Schuld des Elends zuschreiben, in das der Mensch versunken sei. Dieses Elend, das mehr moralischer als physischer Natur ist, offenbart sich nur zu sehr. In beredten, ergreifenden Worten, wie Charron sie selten findet, zeichnet er den Jammer der Menschen. „Die Menschheit! in ihr ist alles Elend, außer ihr giebt es keines. Elend zu sein, ist das Kennzeichen des Menschen; der Mensch allein, und jeder Mensch ist jederzeit elend".[2]) Wie später Pascal, dem er an Geisteskraft freilich lange nicht nahe kommt, will schon Charron die Nichtigkeit des Menschen beweisen; er will ihn als gänzlich verloren und in den Staub gedrückt zeigen, damit er allein auf Gott sein Vertrauen und seine Hoffnung setze. Doch führt Charron diese Idee, die das Fundament von Pascals unvollendetem Werk bildet, nicht weiter aus. Im weiteren Verlauf seiner Untersuchung vergleicht er dann den Menschen mit dem Tier, und findet, daß dieses, welches auch einen gewissen Grad von Verstand besitzt, mit dem Menschen nahe verwandt ist. Der Mensch steht weder über noch unter dem Tier,[3]) aber das letztere lebt glücklicher, da es nur in der Gegenwart lebt. Es ist freier als der Mensch, es lebt ruhiger, zufriedener, weil es der Natur gemäß lebt. Niemals fügt es sich freiwillig in Knechtschaft, wie der Mensch das so oft thut. Auch ist es lange nicht so grausam, und wenn es dem Menschen an Geisteskraft nachsteht, desto besser für es! Denn gerade der Geist, auf den der Mensch so stolz ist, bringt ihm eine Million Übel, und zwar in umso höherem Grad, je mehr er sich regt und sich bemüht. Wer genau zusieht, wird finden, daß sich in jeden Aufschwung, in jede Begeisterung der freien Seele ein Körnchen Wahnsinn mischt, denn das sind zwei sehr verwandte Erscheinungen.[4]) Man meint bereits die Stimme Jean Jacques' zu hören, der den Urzustand der Menschen preist.

Die Frage nach der Natur des menschlichen Geistes beantwortet Charron zunächst in vorsichtiger Weise. Er führt die Ansichten der verschiedenen Philosophen auf, des Aristoteles, der Stoiker, der Kirchenväter, dann auch die Lehre der christlichen Kirche, nach welcher Gott die Seelen im voraus geschaffen habe, und sie je nach Bedürfnis verwende, um sie den neugeborenen Kindern einzuhauchen. Eine andere Ansicht sei zurückhaltender, fügt er dann hinzu, denn sie lehre nichts Bestimmtes, und begnüge sich damit, zu sagen, daß der Mensch hier vor einem Geheimnis

---

[1]) Ibid. livre I, chap. 2: „voilà une estrange et monstrueuse cousture que l'homme."

[2]) Livre I, chap. 6: „C'est la misere mesme toute vifve, c'est en un mot exprimer l'humanité: car en luy est toute misere et hors de luy il n'y en a point au monde. C'est le propre de l'homme d'estre miserable; le seul homme et tout homme est tousjours miserable, comme on verra."

[3]) Livre I, chap. 8: „Ainsy y a-il un grand voisinage entre l'homme et les autres animaux... Il y a plus grande distance d'homme à homme que d'homme à beste." Vergl. auch bes. livre I, chap. 16.

[4]) Livre I, chap. 8. Zur ganzen Stelle vergl. Montaigne, Essais livre II, chap. 12.

stehe.[1]) Etwas später läßt sich Charron freilich hinreißen und spricht seine Meinung offener aus. Die Unsterblichkeit der Seele bilde den Inhalt einer Lehre, die ganz allgemein und gläubig aufgenommen werde, aber nur in den öffentlichen Glaubensäußerungen und nicht in der festen Überzeugung des Herzens wurzle; sie sei eine Lehre, die sehr nützlich zu glauben, aber durch menschliche Schlüsse am wenigsten zu beweisen sei.[2])

Wie soll der menschliche Geist die Wahrheit finden? Vergebliche Frage. Wir Menschen können Wahrheit und Irrtum nicht von einander unterscheiden. Der größte Beweis für die Wahrheit ist die allgemeine Übereinstimmung. Allein es giebt viel mehr Thoren als Verständige in der Welt; was hilft da die Übereinstimmung der Menge? Nur wenige vermögen sich über die allgemeine Meinung zu erheben, ihren Geist zu beherrschen. Die Mehrzahl der Menschen bedarf der engen Schranken; man muß sie durch Religion, Gesetze, Herkommen, Wissenschaften, Vorschriften, Drohungen und Versprechungen fesseln. Die Völker, die sich nur mittelmäßiger Geistesgaben rühmen können, leben ruhiger als die Völker, deren Geist lebendig ist. Florenz sah in zehn Jahren mehr Unruhen und Aufstände, als die Schweiz und Graubündten in fünfhundert Jahren. „Den Geist verfeinern, heißt nicht, ihn weise machen.“ [3])

Wie soll der Mensch die Wahrheit erkennen? Sind es doch nicht die Dinge selbst, die auf ihn wirken, sondern die Meinungen, die er von den Dingen gefaßt hat. „Wir glauben, schwören, handeln, leben und sterben auf Treu und Glauben.“ [4])

So kommt Charron im zweiten Buch seines Werks auf die „praktischen Regeln der Weisheit“ zu sprechen. Bei der Unmöglichkeit, die Wahrheit zu erkennen, muß es wenigstens einige Mittel geben, dem Menschen den nötigen Halt zu verschaffen, ihm die nötige Freiheit des Geistes und des Willens zu bieten, auf daß er sein Leben vollenden kann, ohne zu sehr der Spielball fremder Einflüsse zu sein, und damit er soviel als möglich sich über die gewöhnlichen Lebensschicksale zu erheben vermag.

Wenn die Wahrheit unerforschlich ist, so haben alle menschlichen Ansichten und Lehren gleich wenig Bedeutung. Und die erste praktische Lehre, die uns jene Erkenntnis giebt, heißt uns mit dem Urteil zurückzuhalten, uns zu keiner Meinung zu bekennen, uns für keine zu ent-

---

[1]) Livre I, chap. 15.

[2]) Ibid.

[3]) Livre I, chap. 16: „l'affinement des esprits n'est pas l'assagissement.“ Schon Montaigne hatte (essais II, chap. 12) gesagt: „La peste de l'homme, c'est l'opinion de sçavoir“ und etwas weiter: „Voulez-vous un homme sain? Le voulez-vous reiglé et en ferme et seure posture? Affublez-le de tenebres, d'oisiveté et de pesanteur. Il nous faut abestir pour nous assagir.“ Unnötig zu bemerken, dass Montaigne trotz dieser Worte kein Apostel der Verdummung war.

[4]) Livre I, chap. 18: „Les hommes sont tourmentés par les opinions qu'ils ont des choses, non par les choses mesmes... presque toutes les opinions que nous avons, nous ne les avons que par aucthorité; nous croyons, jugeons, agissons, vivons et mourons à credit.“

scheiden, uns für nichts zu binden.[1]) Um aber jede Mißhelligkeit mit der Kirche zu vermeiden, fügt Charron diesem Satz alsbald die Bemerkung bei, daß das Gesagte sich nicht auf die Wahrheiten der Religion beziehe, die ja den Menschen von der göttlichen Weisheit offenbart worden seien, und die man in aller Demut hinnehmen müsse. Charron will ohnehin dem Volk die Religion nicht rauben, er will nur den Gebildeten eine Philosophie geben, die sie auf einen höheren Standpunkt leiten soll.

Die Freiheit des Geistes im Urteil kann aber nur dadurch erlangt werden, daß der Geist sich über die engen Schranken seiner Heimat, seiner Sitte, seines Berufs erhebt und die Gesamtheit der Erscheinungen zu erfassen versucht. Die wahre Menschenwürde liegt darin, daß man einfach und den Geboten der Natur gemäß lebt.

Das dritte Buch endlich enthält Winke für das Benehmen, das der Mensch in einzelnen Fällen einhalten soll. Es bespricht die einzelnen menschlichen Tugenden, die Klugheit der Herrscher, die Verschwörungen und Aufstände; es handelt von der Gerechtigkeit, der Treue, den Wohlthaten und der Dankbarkeit, von den Pflichten der Eltern und der Kinder u. s. w. Kurz, Charron giebt hier eine Art Moralphilosophie; aber gerade deshalb enthält dieses Buch für uns, die wir die Strömungen des öffentlichen Geistes aus seinem Werk zu erkennen suchen, wenig von Bedeutung.

Wichtig ist für uns daraus nur die Bemerkung, daß Charron die Toleranz als erstes Gebot der Weisheit aufstellt. Mit dieser Ansicht befand er sich jedenfalls in Übereinstimmung mit dem König und dem größten Teil der Bevölkerung. Die Toleranz noch eindringlicher zu predigen, sucht er die Entstehung der Religionen zu schildern. Gesetzgeber, Feldherren oder Parteiführer wissen auf geschickte Weise ein Wunder vorzubereiten, oder veranlassen eine Offenbarung, eine himmlische Erscheinung. Anfangs finden sie damit nur bei den einfachen Menschen Gehör, und der kleinste Zufall könnte das ganze Gebäude zerstören; allein aus solchen Anfängen sind oft die folgenschwersten Entwicklungen hervorgegangen. Denn wenn einmal der erste Schritt gemacht ist, wächst die Sache von selbst und dehnt sich aus; die Menge der Gläubigen nimmt zu, und der beste Beweis für die Wahrheit einer Lehre liegt ja in der Menge der Jahre und der Gläubigen.[2]) Vom Christentum ist hier nicht die Rede; ja Charron macht Miene, es nicht unter den hier gezeichneten Religionen zu verstehen, und doch fällt es schwer, diese Stelle nicht auf das Christentum anzuwenden. Spricht er sich doch an einer andern Stelle noch entschiedener über die Religionen und deren Ursprung aus. So viel es ihrer auch geben mag, sagt er, sie gleichen sich alle in gewissen Punkten. Sie haben dieselben Anfänge und Grundlagen, dieselbe Art der Entwicklung. Sie stammen alle aus demselben

---

[1]) Livre II, chap. 2: „Sans s'obliger ou s'engager à opinion auscune, sans resouldre ou determiner, ni se coiffer ou espouser auscune chose."

[2]) Livre II, chap. 5.

Klima, aus derselben Luft; alle kennen sie Wunder, Orakel, heilige Geheimnisse, Propheten und gewisse Glaubenssätze, ohne die es kein Heil giebt. Sie lehren alle, daß man Gott durch Gebete, Geschenke, Gelübde, Versprechungen, Feste und Weihrauch besänftigt und gewinnt, und daß man am besten seine Gnade erwirbt, wenn man sich selbst quält, besteuert, mit schwerer und schmerzvoller Arbeit belastet; denn man meint, Gott finde an der Qual seiner Geschöpfe Gefallen. „Alle Religionen haben ferner das gemeinsam, daß sie für den gesunden Menschenverstand etwas Fremdartiges und Schreckliches haben, denn sie sind aus Elementen gebildet, welche einem kräftigen Menschen entweder niedrig, ungehörig und lächerlich vorkommen, oder ihm so hoch, geheimnisvoll und wunderbar erscheinen, daß er sie nicht versteht und darob ergrimmt."

Die Philosophie Charrons ist weder durch Tiefe, noch durch Schwung ausgezeichnet, ist auch nicht einmal originell. Aber sie wirkte durch ihre Offenheit und ihre mutige Sprache. Charron hat gewiß einen schweren Kampf in seinem Gemüt durchgekämpft, bevor er zu der Überzeugung gelangte, die er in seinem Buch entwickelt. Im Grunde genommen, ist es doch nur die Frage nach dem Wert der Religion, nach der Wahrheit des überlieferten Kirchenglaubens, um welche es sich bei ihm handelt. Er ist Deist und von der christlichen Kirche innerlich völlig gelöst. Daß er sich vorzugsweise mit Fragen der Religion beschäftigte, daß er in ernstem Streben nach Wahrheit und Freiheit rang, zeigt, daß er ein echter Sohn seines Jahrhunderts war. Nicht allein, daß er sich für die weiteste Duldung aller Meinungen aussprach, er bekämpfte auch die Tortur, und wurde so der Vorläufer der großen Männer einer späteren Zeit, eines Montesquieu und eines Beccaria, der Vorläufer des Jahrhunderts der Aufkärung.[1]) Seine Moral ist rein. Der Mensch soll sich in seinen Handlungen weder durch Furcht vor Strafe, noch durch Hoffnung auf Belohnung, sondern nur durch die Vernunft leiten lassen.

Doch der Einfluß der langen Kämpfe, der sich auf allen Gebieten des öffentlichen wie geistigen Lebens der Nation offenbarte, war auch bei Charron in mancher Hinsicht deutlich bemerkbar. Die Abspannung des Volkes, die Sehnsucht nach Ruhe, die sich in der Abwendung von jeder politischen Bestrebung, in der fast gleichgiltigen Hingabe der politischen Rechte an den Herrscher verrät, zeigt sich bei Charron wie bei Montaigne. Die Zeit der Leidenschaft ist vorüber, die kühle Überlegung und egoistische Sorge für die nächste persönliche Bequemlichkeit gewinnen die Oberhand. So lehrt denn auch Charron als hohe Weisheit die Unterdrückung jeder ehrgeizigen Regung des Herzens. Der wahrhaft Weise soll nur sich selbst leben; kann er sich einem Amt, einer Arbeit nicht entziehen, so soll er sie nur in die Hand, nicht aber zu Herzen nehmen; soll für die Sache zwar sorgen, sich aber nicht für sie erhitzen, nur an wenig teilnehmen und sich immer auf sich beschränken.[2])

---

[1]) Livre I, chap. 4.

[2]) Livre II, chap. 2: „Ne se donner qu'à soy, prendre les affaires en mains et non à coeur, s'en charger et non se les incorporer, soigner et non passioner, ne s'attacher et mordre qu'à bien peu et se tenir tousjours a soy."

Das ist eine praktische Weisheitsregel, welche schon die alten Philosophen kannten und übten. Aber sie ist doch eine Regel, die nur in Zeiten der Müdigkeit viele Anhänger finden kann, denn in ihrer kalten Selbstsucht ist sie ein Feind des Fortschritts, ein Feind der Menschheit. Von ihr geleitet, gelangte Charron zu dem schon erwähnten Schluß, daß die von der Natur mit schwerfälligem Geist begabten Völker glücklicher seien, als die regsamen Nationen. Er vergaß dabei, daß Arbeiten und Ringen das wahre Leben ausmachen, daß vegetieren nicht leben heißt. Allein am Eingang des Jahrhunderts, das die Staatsgewalt ausschließlich in die Hand eines einzelnen Menschen fallen ließ, das die Centralisation im Staat mit allen Mitteln begünstigte und Einförmigkeit oft mit Einheit verwechselte, am Eingang eines solchen Jahrhunderts erscheint uns die Philosophie des merkwürdigen Priesters besonders beachtenswert.

Heinrich IV. erwies sich in Sachen der Censur allezeit freisinnig und ließ sogar heftige Schmähschriften, die gegen ihn selbst gerichtet waren, ungestört verbreiten. Auch die Gegner Charrons, welche nach dessen Tod die Vernichtung des Buchs verlangten und die Sache bis vor den Staatsrat brachten, fanden bei dem König keine Förderung. Immerhin mag der politische Charakter des Buchs nicht ohne Einfluß auf die Entscheidung des Staatsrats gewesen sein, und Präsident Jeannin, ein Mann von Bildung und freiem Sinn, betonte in seinem Bericht über Charrons Schrift, daß dieselbe nicht für das niedere Volk und die Ungebildeten geschrieben sei, sondern daß nur ein kräftiger und gebildeter Geist darüber urteilen könne, und daß, mit einem Wort, das Buch einen wahrhaft staatspolitischen Wert habe.

Einige Jahre vor der ersten Ausgabe des Buchs: „Von der Weisheit“ hatte du Vair, den wir als hervorragenden Redner und Übersetzer schon kennen gelernt haben, zwei philosophische Schriften veröffentlicht, welche neben Charrons Buch genannt werden müssen. Du Vair, den König Heinrich später zum Präsidenten des Provencer Parlaments ernannte, war ein Mann des thätigen Lebens. Ihm galt es darum vor allem um Ausgleichung der Gegensätze und Stärkung des Volksgeistes. Seine beiden Schriften: „Die Moralphilosophie der Stoiker“ und „Die heilige Philosophie“ atmen daher versöhnlichen und zugleich ernsten und edlen Geist. Aber auch er kennt zweierlei Wahrheit, das ist bezeichnend. In seiner ersten Schrift bietet er jenen, die der christlichen Kirche entfremdet sind, die reine menschliche Moral, abgelöst von jedem Dogma. Das wahre Gut, das die Menschen erstreben sollen, sind nicht Reichtümer und Ehren, nicht einmal Gesundheit. Das wahre Glück des Menschen besteht auch nicht im Genuß. Ein naturgemäßes Leben ist das einzige richtige Leben, aber es ist nur naturgemäß, wenn es sich nach den Geboten der Vernunft richtet. Ein solches Leben leitet den Menschen weiter und höher, zur Tugend, in welcher er das höchste Glück und die wahre Befriedigung finden wird.

In seiner zweiten Schrift wird du Vair wärmer. Hier wendet er sich an einen christlichen Leserkreis. Er erkennt im Christentum das

edelste, was der Menschheit gegeben sei und der man das religiöse Gefühl nicht rauben möge. Das Christentum, das er im Auge hat, ist freilich ein anderes, als das, was zu seiner Zeit geübt wurde. Du Vair fußt rein auf dem Evangelium, und er glaubt an die allmähliche Vervollkommnung des Menschen. Der Spruch der Bibel: „Du sollst Gott lieben von ganzem Herzem und deinen Nächsten wie dich selbst", gilt ihm als das höchste Gebot. Ihm ist der Bestand und die Ordnung der Welt ein vollkommener Beweis für die Existenz, die Größe und Güte Gottes. Aber nicht im Augenblick der Not allein soll sich der Mensch im Gebet an Gott wenden, sondern sein ganzes Sein soll er von echter Frömmigkeit durchdringen lassen. In seinen einzelnen Ausführungen ist du Vair oft sehr fein, und die Schilderung der Leidenschaften und Schwächen der Menschen gelingt ihm vortrefflich. Auch ihm hat Charron viel für sein Buch entnommen. Beide haben in ihren kleinen Charakterbildern Stellen, welche La Bruyère nicht zu verleugnen hätte.

Während Charron aber mehr den Charakter und die Anschauungsweise einer abschließenden Epoche vertritt, zeigt du Vair die Richtung an, welche das beginnende Jahrhundert bald entschieden einschlagen wird. Weder ungläubig, noch rationalistisch, sondern der herrschenden Kirchenlehre sich anbequemend, dabei aber in religiösen Fragen ruhig und gemäßigt, so erscheinen die Franzosen des 17. Jahrhunderts. Ihr Interesse lag in anderer Richtung, und politische wie religiöse Kämpfe sollten in der nächsten Zeit nur sehr vereinzelt ausgefochten werden.

III.

Malherbe.

Ronsard, das Haupt der Plejade, war im Jahr 1585 im Vollgenuß seines Dichterruhms gestorben. Kaum aber hatte er die Augen geschlossen, als auch schon der Glanz seines Namens zu erbleichen begann. In dem Drängen und Treiben nach vorwärts, nach einem hohen Ziele, das man mehr ahnte als klar erkannte, machten sich die verschiedensten Richtungen in der Litteratur geltend, und ein wirres Durcheinander von Principien, Traditionen und Manieren trat an die Stelle allgemein anerkannter Grundsätze. Während die Reste der Plejade, die Anhänger und Jünger Ronsards, fortfuhren, in der Weise ihres Meisters zu dichten und allen Fortschritt in der Litteratur ihres Landes von der Nachbildung der griechischen und römischen Muster zu erwarten, wendeten sich andere der Muse des Nachbarlandes zu, und ahmten die geschmacklose Ziererei und seichte Tändelei nach, welche damals die italienische Litteratur verunzierte. Wieder andere dichteten im strengen Geist der Reformierten und hatten herbe Worte für das weltliche Treiben ihrer Gegner wie ihrer Freunde. Diesen Rigoristen gegenüber brüstete sich die leichtfertige Lebensphilosophie der höfischen Dichter, die es sich zur Ehre rechneten, den Großen des Landes Kupplerdienste zu erweisen.

Aber inmitten des Auf- und Abwogens der verschiedenen Ansichten und trotz des beständigen Geschmackswechsels erhielt sich ein Streben aufrecht, das allen gemeinsam war.

Das Bedürfnis, die Sprache zu vervollkommnen, sie geschmeidiger zu machen und zu klären, ihre Gesetze und Formen fester zu bestimmen und ihnen dauernden Halt zu verleihen, wurde von jedem empfunden, der zu schreiben unternahm. Die Sprache hatte sich seit einem Jahrhundert außerordentlich entwickelt. Umso deutlicher empfand man, daß ihr noch etwas fehlte, daß es noch einer letzten Feile bedurfte, bevor sie als wahrhaftes Kunstwerk angesehen werden konnte.

Ihr diese letzte Vollendung zu geben, war eine schwere Aufgabe, die auf zweierlei Weise gelöst werden konnte. Wie in Italien Dante seine vaterländische Sprache mit einem Schlag durch sein unsterbliches Gedicht zur klassischen Höhe erhob, so hätte auch in Frankreich ein mächtiger Geist erstehen können, um durch eine Meisterschöpfung der Sprache seinen Stempel für alle Zeiten aufzudrücken. Oder es mußte ein logisch denkender, genau abwägender, systematischer Kopf sich berufen fühlen.

durch grammatische Schärfe den Gesetzen der Sprache größere Bestimmtheit zu geben. Die erste Weise wäre gewiß die schönste gewesen, allein die traurigen Jahrzehnte der geistigen und nationalen Ermüdung schlossen fast jede Möglichkeit eines baldigen großen poetischen Aufschwungs aus. So blieb nur die zweite, bequemere und einfachere Weise übrig, und sie bot sich um so eher dar, als sie dem Geist der Nation überhaupt zusagte. In einer Zeit, in welcher der Ruf nach Ordnung alle anderen Wünsche übertönte, mußte auch die Handhabung einer gewissen Polizeigewalt auf dem Gebiet der Sprache willkommen sein.

„Endlich erschien Malherbe!“

So begrüßt Boileau in seinem Lehrgedicht von der Dichtkunst, nach einer allerdings vielfach irrigen Charakteristik der früheren Litteraturperioden, tief aufatmend den Mann, den er als Begründer der französischen Poesie betrachtete;[1]) denn für das 17. und 18. Jahrhundert gab es kein Heil jenseits der großen Kluft, welche sie von den früheren Jahrhunderten trennte.

François de Malherbe war im Jahr 1555 zu Caen in der Normandie geboren. Die Familie rühmte sich, mit dem alten Geschlecht der Malherbe Saint-Aignan verwandt zu sein. Ein La Haye Malherbe hatte den Herzog Wilhelm von der Normandie auf seinem Eroberungszug nach England begleitet. Doch scheint der Zusammenhang der Familie des Dichters mit diesem vornehmen Geschlecht zweifelhaft gewesen zu sein, so stolz Malherbe auch darauf war. Denn als im Jahr 1666 König Ludwig XIV. eine Commission einsetzte, um die Adelsansprüche der verschiedenen Familien seines Landes zu prüfen, wurde die Familie Malherbe als zur Klasse des jungen Adels gehörig aufgeführt.

Der Vater des Dichters war Gerichtsrat in Caen[2]) und besaß nur ein kleines Vermögen. Umso zahlreicher war seine Familie. François war der älteste von neun Geschwistern. Er erhielt eine gute Erziehung und ging später unter Leitung eines reformierten Lehrers zu seiner weiteren Ausbildung nach Paris, Heidelberg und Basel. Als er jedoch nach vollendeten Studien im 21. Jahr in die Heimat zurückkehrte, ließ es ihn nicht lange daselbst. Eine tiefe Verstimmung scheint ihn aus dem väterlichen Haus getrieben zu haben,[3]) und wir sehen ihn bald im Gefolge

[1]) Boileau, Art. poétique I, v. 131.

[2]) Er war „Conseiller du roy au siège présidial de Caen“, einem Gerichtshof erster Instanz.

[3]) Racan in seiner Biographie Malherbes, und ihm folgend auch Tallemant des Reaux (I, 270) sagen allerdings von dem Vater: „Le bonhomme se fit de la religion avant que de mourir; son fils qui n'avait alors que dix-sept ans en receut un si grand déplaisir qu'il se resolut de quitter son pays.“ Sauval, (Antiq. de Paris, I, 324) bestätigt die Angabe von dem Religionswechsel des Vaters, aber wohl auch nur auf Racan gestützt. Der neueste Biograph Malherbes, Ludovic Lalanne (éd. des Gr. Ecrivains de la France), bezweifelt die Wahrscheinlichkeit dieser Überlieferung. Abgesehen von den Irrtümern in der Angabe der Daten (der Vater starb später, und der Sohn war älter zur Zeit, als er die Familie verließ), deutet Lalanne auf den reformierten Erzieher hin, um eine spätere Glaubensänderung des Vaters unwahrscheinlich zu machen. Er glaubt

Heinrichs von Angoulême, eines natürlichen Sohns König Heinrichs II. Angoulême war Gouverneur der Provence, und dorthin folgte ihm Malherbe, wahrscheinlich als Sekretär. Wenn er übrigens gehofft hatte, durch die Gunst dieses vielvermögenden Mannes sein Glück zu machen, so täuschte er sich. Eine Reihe von Jahren stand er in Angoulêmes Dienst, ohne sich eine dauernde Lebensstellung sichern zu können. Auch eine Heirat brachte ihn nicht weiter. Er vermählte sich 1581 mit Madeleine de Corriolis, einer Witwe, die schon zwei Männer begraben hatte. Die Ehe scheint nicht übermäßig glücklich gewesen zu sein. Von drei Kindern starben zwei in früher Jugend; und ein Sohn, der bis zum Mannesalter gereift war, fand noch bei Lebzeiten der Eltern seinen Tod in einem Zweikampf. Malherbe selbst lebte seit seiner Übersiedelung nach Paris, also in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens, fern von seiner Frau, die er in der Provence zurückließ.

Malherbes poetische Begabung zeigte sich nicht frühe. Man will von jugendlichen Versuchen wissen, die sehr unglücklich ausgefallen wären. Seine ersten uns bekannten Arbeiten weisen zwar auch noch lange nicht die Reife der späteren Gedichte auf, allein sie beweisen doch durch manchen glücklichen Vers, daß der Dichter frühe ein feines Ohr für den Wohllaut der Sprache und Sinn für edlen kräftigen Ausdruck besessen hat.[1])

Heinrich von Angoulême fiel im Jahr 1586 durch Mord in der Stadt Aix, und für Malherbe begann damit eine Periode unruhiger Wanderung. Seiner Stellung verlustig und, wie es scheint, von der Familie seiner Frau wenig gestützt, kehrte er in seine Heimat zurück, ob sich ihm dort vielleicht eine neue Aussicht eröffne. Allein auch dort suchte er vergebens. Er geriet in drückende Verhältnisse, mußte Geld aufnehmen, um leben zu können, und wendete sich in seiner Verlegenheit endlich an König Heinrich III., dem er ein längeres Gedicht: „Sanct Peters Thränen", widmete. Darin begrüßt er Heinrich als den gehei-

vielmehr in dem Widerwillen Malherbes, die Stelle seines Vaters zu übernehmen, den Grund der Entzweiung zu sehen. Ein Brief Malherbes vom 14. October 1626 an Mr. de Mertin scheint allerdings auf seine frühere Abneigung gegen die Richterlaufbahn hinzudeuten. — Immerhin ist die Annahme nicht ausgeschlossen, daß der Vater schon lange hugenottenfreundliche Gesinnungen gehegt, seinem Sohn einen calvinistischen Erzieher mitgegeben und sich doch erst später zum förmlichen Übertritt entschlossen habe.

[1]) Tallemant des Reaux (édit. Mommerqué & Paris, I, 272): „Ses premiers vers estaient pitoyables, j'en ai veû quelques-uns et entre autres une elegie qui debute ainsy:

> Doncques tu ne vis plus, Genevievfe et la mort
> En l'avril de tes sens, te monstre son effort" etc.

Malherbe selbst sagt freilich anders von sich. „Ode an Ludwig XIII.", v. 141 (aus dem Jahr 1627):

> „Les puissantes faveurs dont Parnasse m'honore
> Non loin de mon berceau commencèrent leur cours.
> Je les possédai jeune, et les possède encore
> A la fin de mes jours."

ligten Herrscher, der das goldene Zeitalter heraufführe. Der König liebte die Dichtkunst, wie sein Bruder Karl, zumal wenn sie in höfischer Form auftrat und zum Zeitvertreib einer müßigen Stunde, zur Verherrlichung einer sinnlichen Laune dienen konnte. Er befahl, Malherbe ein Geschenk von 500 Thalern zu überreichen. Den Dank zahlte dieser viele Jahre später. Als Heinrich schon lange tot war, scheute sich Malherbe nicht, sein Andenken in einer schneidenden Strophe zu verunglimpfen. „Wenn ein Lotterkönig, eine wahre Schande der Fürsten, seinen Schmeichlern die Sorge für sein Land überläßt und unwürdig sich in den Wollüsten verliert, dann entziehen wir ihm unsere Achtung und freuen uns seines Tods“.[1]) Der widerliche Eindruck dieses Angriffs wird noch erhöht, wenn man sieht, daß Malherbe ihn in das „Gebet für Heinrich IV.“ verflocht, jenes Gedicht, mit welchem er sich des neuen Königs Gunst zu erwerben wußte.

Ein einmaliges Geldgeschenk genügte nicht, um Malherbes Lage zu bessern. Es mögen wenig erfreuliche Jahre für den Dichter gewesen sein, als er auf der Jagd nach einer bequemen und vorteilhaften Stellung sich abwechselnd in der Normandie und in der Provence umhertrieb. Erst das Jahr 1600 brachte, wenn nicht den Umschwung in seinen Verhältnissen, doch die Veranlassung zu seinem späteren Glückswechsel.

Maria von Medici feierte in jenem Jahr ihre Vermählung mit König Heinrich. Auf ihrem Zug nach Frankreich berührte sie die Provence und fand besonders in Aix einen feierlichen Empfang. Malherbe dichtete ihr zu Ehren eine begeisterte Ode, in welcher er die göttliche Schönheit der jungen Königin pries, die eine Zeit des Friedens und Wohlstands mit sich bringe. Der entzückte Dichter weissagte ihr die Geburt eines Sohns, der als großer Kriegsheld die Türken besiegen, am Fuß des Libanon Triumphe erfechten und den Müttern in Memphis ob ihrer erschlagenen Söhne Thränen entreißen werde. Gewiß eine erfreuliche Aussicht für das friedebedürftige Volk Frankreichs, dem er wenige Strophen zuvor eine Zeit der Ruhe versprochen hatte. Malherbe schließt sogar mit der Hoffnung, es werde König Heinrichs Feldherren gelingen, die Grenzen des Reichs zu erweitern und die Feinde Frankreichs so zu vernichten, daß man die Spuren ihrer Städte auf den Feldern werde suchen müssen.[2])

Maria ließ sich den Dichter vorstellen, und behielt seine Verse, wie es scheint, wohl im Gedächtnis. In der That waren sie geeignet, allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen. Das schmeichlerische Lob, mit dem er Maria begrüßte, war in eine Sprache gekleidet, wie man sie in Frank-

[1]) Prière pour le roi Henri le Grand, allant en Limousin (1605) str. 16:

„Quand un roi fainéant, la vergogne des princes,
Laissant à ses flatteurs le soin de ses provinces,
Entre les voluptés indignement s'endort,
Quoique l'on dissimule, on n'en fait point d'estime;
Et si la vérité se peut dire sans crime,
C'est avecque plaisir qu'on survit à sa mort.“

[2]) Ode à la reine Marie de Médicis sur sa bienvenue en France. 1600.

reich noch nicht gehört hatte. Die Strophen enthüllten eine Kraft, einen Wohlklang und eine Bestimmtheit des Ausdrucks, die umsomehr bewundert wurden, je weniger man daran gewöhnt war. Ein großer Fortschritt in der Behandlung der Sprache war unverkennbar. Malherbe hatte seinen Weg gefunden. Ein Jahr zuvor schon hatte er an seinen Freund François du Périer, den Onkel des Dichters Charles du Périer, ein Gedicht gerichtet, um ihn über den frühzeitigen Tod seiner Tochter zu trösten, und hatte darin dieselbe Herrschaft über die Sprache an den Tag gelegt:[1]) diese Meisterschaft in der Form wuchs bei ihm fortwährend, und gerade in seinen letzten Arbeiten zeigt er die größte Reife.

Eine Reise führte Malherbe im Jahr 1605 nach Paris. Er hatte dort Privatgeschäfte, aber nebenbei leitete ihn wohl auch die Hoffnung, am Quell der Gnaden etwas für sich zu erlangen. Er wußte, daß man bei dem König seiner dichterischen Thätigkeit in ehrenvollster Weise Erwähnung gethan hatte; seine wenigen Gedichte, die in den damals üblichen Poesiesammlungen erschienen waren, hatten Aufsehen gemacht. Als er deshalb nach Paris kam und man dem König seine Ankunft hinterbrachte, ließ ihn dieser rufen und beehrte ihn sogleich mit einem Auftrag. Er war im Begriff, zu den großen Gerichtstagen in der Provinz Limousin abzureisen und wünschte sie durch ein Gedicht verherrlicht zu sehen. Malherbe entledigte sich seines Auftrags zur großen Zufriedenheit des Königs. Er wußte über die hohe Mission desselben so viel Schmeichelhaftes, daneben auch so viel Wahres zu sagen, und kleidete alles in so schöne Sprache, daß Heinrich bei seiner Rückkehr ihn sogleich dem Herzog von Bellegarde, seinem Oberst-Stallmeister, zum Schutz und zur weiteren Fürsorge empfahl. Dieser nahm Malherbe unter die Zahl der königlichen Stallmeister auf, was ihm jährlich etwa 1000 Livres einbrachte. Nun war ihm die gewünschte Laufbahn geöffnet. Er verstand es, sich dem König noch weiter angenehm zu machen, wofür er zum königlichen Kammerherrn ernannt wurde. Während der nächsten Jahre war er der Leibpoet des alternden, in seinen Liebschaften aber noch sehr feurigen Königs; er diente als Dolmetsch in den Herzensangelegenheiten seines Herrn, und mußte je nach Bedarf, im Namen und teilweise nach mündlichen Angaben Heinrichs, abwechselnd klagende Liebeslieder und Abschiedsverse, oder Oden und Sonette an die jeweiligen Heldinnen des Königs richten. Bestellte Waren, sollte man denken, können einem Dichter niemals so gut gelingen, wie Werke, welche er seiner freien Inspiration verdankt. Allein Malherbe war kein Dichter, bei dem Begeisterung und Phantasie eine große Rolle spielten. Die Weihe des dichterischen Genius fehlte ihm, und so kam es, daß diese auf Bestellung gelieferten Gedichte zu seinen besten Arbeiten gehören. Er war eben ein geborener Hoflieferant. Dabei hatte er das

---

[1]) Consolation à Mr. Du Périer, stances, 1599. Das Gedicht beginnt mit den Worten: „Ta douleur, Du Périer, sera donc éternelle“ und enthält die bekannten schönen Verse:

„Et rose elle a véeu ce que vivent les roses
L'espace d'un matin.“

Talent, nie mit seinem Besitz zufrieden zu sein, sondern immer mehr zu verlangen. Solange Heinrich lebte, sah er seine Wünsche freilich wenig befriedigt, denn der König war trotz seiner Galanterie ein guter Haushalter. Als derselbe aber unter Ravaillacs Dolch geendet hatte, begann für Malherbe eine einträglichere Zeit. Heinrich, „der Große, der Alcide, der Halbgott“, solange er lebte, war bald von ihm vergessen.[1]) Umso lauter verkündete er dafür den Ruhm der Regentin, die seiner ersten Huldigung noch gedachte. Geldgeschenke und eine bedeutende Erhöhung seines Gehalts belohnten ihn. Fortwährend bei Hof und in Mariens Nähe, war er ihr ergebenster Diener, solange sie die Macht in Händen hatte. Kaum war sie bei Seite geschoben, als auch er sie verließ und kein Wort mehr für sie fand. Die Großen, denen er schmeichelte, solange sie Macht hatten, wurden von ihm geschmäht, sobald sie gefallen waren. Das war so sein Dank.[2]) Später galten seine Huldigungen König Ludwig XIII. und Richelieu, welch letzterer ihn noch im Jahr 1626 zum Trésorier de France, eine Art Rentmeister, ernannte.[3]) Malherbe war allmählich zu einem schönen Vermögen gelangt; eine königliche Schenkung hatte ihn zum Besitzer von beträchtlichem Terrain bei Toulon gemacht, das er trefflich zu verwerten wußte.

In seinen letzten Jahren gehörte Malherbe zu den Besuchern des Hôtel Rambouillet. Ohne Zweifel stand er daselbst wegen seiner dichterischen Gabe in hohem Ansehen. Die Gesellschaft, die sich bei der Marquise zusammenfand, erstrebte die Verfeinerung der Sitten, und trachtete danach, auch aus der Sprache die Derbheit des Ausdrucks, eine Erbschaft der wilden Vergangenheit, zu bannen. Wie hätte sie Malherbe, den strengen Gesetzgeber auf dem Gebiet der Sprache und Dichtung, nicht als willkommenen Bundesgenossen begrüßen sollen? In einem

---

[1]) In einem Brief an Peiresc, Juni 1610, über Heinrichs Tod schreibt Malherbe sehr kühl: „Contentez-vous que pour un si grand changement il n'y en eut jamais si peu: nous avons eu un grand roi, nous avons une grande reine. On se console partout et jusques au Louvre; ce sont des merveilles de la bénédiction de Dieu sur ce royaume.“ In einem späteren Brief vom 9. August an Peiresc heißt es in Bezug auf eine Trauerrede auf Heinrichs Tod: „J'en dirai ma ratelée après les autres, mais ce sera assez tôt si assez bien.“

[2]) Vergl. seine „Prophétie du dieu de Seine“ auf den Tod des Marschalls d'Ancre: „Va-t'en à la malheure, excrément de la terre“ u. s. w. Seine Übersetzung des Livius hatte er dem Connétable de Luynes gewidmet, und ihm in der Widmung für die freundliche Aufnahme gedankt, die er jedesmal bei ihm gefunden habe. Dafür schrieb er nach Luynes Tod folgendes Epigramm: „Pour servir d'épitaphe au Connétable de Luynes“ (1621):

„Cet Absinthe au nez de barbet
En ce tombeau fait sa demeure.
Chacun en rit, et moi j'en pleure:
Je le voulois voir au gibet.“

[3]) In jedem Finanzbezirk (généralité) des Landes gab es eine „chambre des trésoriers de France“ hauptsächlich für die Verwaltung der Domänen. Neben ihnen standen die „Receveurs généraux“ für die Steuern u. s. w. Vergl. Chéruel, „Dictionaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France“. Paris, Hachette, 1874 (Artikel: „Généralité“ und „Trésorier de France“).

längeren Gedicht (1619) huldigt Malherbe der edlen Marquise in der Weise der damaligen Zeit. Er, der bereits 64 Jahre zählte, sprach zu der noch jungen Frau im Ton eines stürmischen Liebhabers und beklagte sich über die Kälte ihres Wesens.

In hohem Alter hatte Malherbe noch den Schmerz, seinen einzigen Sohn Marc Antoine zu verlieren. Derselbe war Mitglied des Parlaments von Aix, von etwas wilden Sitten, wie es scheint. Nachdem er in früheren Jahren einen Gegner im Duell erstochen hatte, fiel er selbst in einem Zweikampf, bei dem es sehr unregelmäßig herging, und der fast einem Mordanfall gleichsah. Malherbe bot allen Einfluß auf, die Bestrafung der Gegner zu erlangen, was trotz der strengen Gesetze gegen das Duell nicht leicht war. In diesem Sinn wandte er sich an den König, reiste selbst in das Lager vor La Rochelle, wo er Richelieu traf, brachte aber von dieser Reise den Keim der Krankheit mit, die ihn am 16. Oktober 1628 in Paris, im Alter von 73 Jahren, hinwegraffte.

Der Charakter Malherbes geht aus der kurzen Lebensskizze zur Genüge hervor. Trocken und nüchtern von Natur, zeigte er sich in seinem Betragen egoistisch, hart und zurückstoßend. Die Bewunderung seiner Zeitgenossen und das Bewußtsein seines Werts hatten ihn mit einem Selbstgefühl begabt, das ihn nie verließ, obschon er sich in Momenten übler Laune selbst herabsetzen und z. B. einen guten Dichter für ebenso unnütz im Staat wie einen geschickten Kegelspieler erklären konnte. Früh alleinstehend, in seiner Jugend umhergetrieben, dem Glück nachjagend in verdorbener Zeit, später an einem nichts weniger als sittenstrengen Hof lebend, wäre es fast ein Wunder gewesen, wenn Malherbe nicht auch in seinem Lebenswandel den leichten Anschauungen seiner Umgebung gehuldigt hätte. Nur in seinem Privatleben blieb er einfach, trotz der Pracht des Hoflebens, die ihn umgab; ja seine Einfachheit artete, scheint es, vielfach zum Geiz aus.

Außer einer nicht sehr großen Zahl von Gedichten besitzt man von ihm nur noch einige Übersetzungen, die des 33. Buchs des Livius, der Briefe des Seneca und der Schrift: „Über die Wohlthaten“ von demselben Verfasser. Daneben ist noch eine große Sammlung von Briefen erhalten, die er an seine Bekannten, besonders an seinen jungen Freund Peiresc[1]) in Aix richtete, und endlich ein ausführlicher sprachlicher und ästhetischer Kommentar zu den Gedichten seines Rivalen Desportes. Die Übersetzungen geben zwar mehr eine Umschreibung als eine Übersetzung des knappen lateinischen Ausdrucks, aber ihre Sprache ist bereits die der neuen Zeit. Die Briefe enthalten vielfach wichtige Mitteilungen, und sind ein Beweis für den praktischen Sinn, aber auch für den engen geistigen Horizont Malherbes. Interessante Skizzen aus der Gesellschaft,

---

[1]) Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, geb. 1580, seit 1607 Rat im Parlament von Aix, machte große Reisen in Europa und hinterließ bei seinem Tod 1637 die ungeheure Zahl von 125 Foliobänden Manuscript. Die Briefe Malherbes, die jetzt auf der Nationalbibliothek zu Paris aufbewahrt werden, stammen daraus. Der Rest der Manuskripte ist allmählich von den Verwandten Peiresc verzettelt worden.

lebhafte Schilderungen, Stellen von originellem Charakter finden sich nicht darin; Malherbe gehörte nicht zu der Zahl der geistreichen Correspondenten, welche die Lebhaftigkeit ihres Fühlens und Denkens in ihren Briefen widerspiegeln und durch ein einziges Schreiben oft einen tiefen Blick in die Gesellschaft ihrer Zeit erlauben.

So ist es ausschließlich der kleine Band Gedichte, der seinen Ruhm begründete.

Malherbe genau zu würdigen, muß man in ihm den Dichter und den Sprachgelehrten scheiden. Wenn aber nur der ein wahrer Dichter ist, der in der Tiefe seines Gemüts Worte ergreifender Wahrheit und Innigkeit findet, oder der im kühnen Flug seiner Gedanken die Menschen mit sich fortreißt und zu edleren Anschauungen erhebt; wenn nur der ein wahrer Dichter ist, der als Prophet und Lehrer seines Volkes dasteht, gewiß, dann hat Malherbe kaum Anspruch darauf, als Dichter gepriesen zu werden. Er wählte sich eine der schwierigsten Formen der lyrischen Poesie, die Ode, für seine hauptsächlichen dichterischen Arbeiten. Aber wenn es ihm auch öfters gelang, einzelnen Teilen Kraft und Leben einzuhauchen, wenn manche seiner Oden voll Schwung sind, so scheiterte er doch, wie seine Vorgänger, bei dem unglücklichen Versuch, die Welt der alten Mythologie mit ihren tönenden Namen und ihren Bildern, die das Gemüt des modernen Lesers nur fremdartig berühren, im Reich der Poesie lebendig zu erhalten. Die Oden bekommen dadurch etwas Erkünsteltes, und Malherbe war ohnehin schon von Natur frostigen Gemüts. Was er Liebe nennt, ist meist steife Galanterie, und nur selten erklingt bei ihm unter den Phrasen gekünstelter Leidenschaft ein naturwahrer Laut. Dafür benutzt er die Dichtkunst als eine bequeme Leiter zu Ehren und Reichtum. Er weiß zu schmeicheln wie nur je ein Höfling. Heinrich IV. und Maria von Medici sollen Göttern gleich in Tempeln verehrt werden, und auch Richelieu wird von ihm fast zum Rang einer Gottheit erhoben.[1]) Und doch, hätte er sich nur darauf beschränkt, durch Schmeicheleien sein Glück zu suchen! Allein er vergißt sich in anderen Gedichten so weit, daß er Krieg und Verwüstung, furchtbare Rache predigt, und sich geberdet, als lechze er nach Blut. Ist das bei ihm nicht hohles Versgeklingel, nicht Freude am hochtrabenden heroischen Wort; ist es wirklich der Ausdruck seines inneren wahren Gedankens, dann enthüllt er uns eine Herzensroheit, wie sie sich selten zu äußern wagt, und nur nach

[1]) „A la reine, mère du roi, sur les heureux succès de sa régence“ (1610), v. 55 ff.:

> Que peut la fortune publique
> Te vouer d'assez magnifique,
> Si, mise au rang des immortels,
> Dont ta vertu suit les exemples,
> Tu n'as qu'avec eux, dans nos temples,
> Des images et des autels?“

Vergl. damit das Sonett: „Pour Mr. le Cardinal de Richelieu“ (1626), in dem es ähnlich heißt:

> „Que si, comme nos dieux, il n'a place en nos temples,
> Tout ce qu'on lui peut faire, est moins qu'il ne luit faut.“

der Verwilderung der langen Kriege in so naiver Weise sich zeigen konnte. Er hofft, Turin dem Erdboden gleich gemacht zu sehen, er ermahnt, die Provinzen Spaniens unbarmherzig zu verwüsten, das Eskurial zu zerstören. Er ruft zum Kreuzzug auf, und sein Fanatismus steigert sich zum höchsten Grad, als er hört, daß die Protestanten gegen Ludwig XIII. zu den Waffen greifen.[1]) Der Patriot mochte den neu ausbrechenden Bürgerkrieg beklagen, der Staatsmann mochte die rücksichtslose Niederwerfung des Aufstands als ein Gebot der Staatsklugheit betrachten, der Dichter hatte nicht die Aufgabe, den Haß zu schüren. In einer seiner berühmten Oden, die sich oft zu hinreißender Kraft erhebt, ruft er dem König zu, er möge sich einem Löwen gleich auf die Empörer stürzen, die stolzen Häupter dieser Höllenbrut niederschlagen, und zum Heil Frankreichs mit Feuer und Schwert vorgehen. „Zieh hin, vernichte sie, vertilge ihre Brut, und laß deinem edlen Zorn freien Lauf bis zum Ende. Höre nicht auf die Stimme des Mitleids und der Milde, die für für sie redet.“ So spricht Malherbe, der Greis, den die Erfahrung des Lebens keine Milde gelehrt hatte, der Dichter, welcher doch der Apostel der Menschlichkeit sein sollte. Selbst Richelieu dachte anders, denn er bezwang wohl die Hugenotten, entriß ihnen die Sonderstellung, die sie bis dahin besessen hatten, behandelte sie aber im übrigen mit großer Milde.

In Malherbes Worten, wie in seinen Gedanken spricht sich ein Heroismus aus, der an sich oft falsch und einseitig, doch der Beweis einer gewissen Kraft ist, die man bei den anderen Lyrikern seiner Zeit vermißt. Nur ist sein Schwung nicht von langer Dauer, und er fällt schnell ins unbedeutende und prosaische zurück.

Ähnlich wie Horaz im Bewußtsein seiner Leistungen sein stolzes „Exegi monumentum“ sprach, so auch Malherbe. Der lateinische Dichter aber, dessen unvergleichliche Geisteswerke von der ganzen Welt gekannt sind, beschränkt sich darauf, ein einziges Mal ein Selbstgefühl laut werden zu lassen, denn Takt und Geschmack waren ihm zu eigen. Malherbe dagegen, der zwar für die Sprache seines Volkes viel gethan hat, aber doch mit Horaz nicht verglichen werden kann, und selbst in seinem Vaterland nur noch von wenigen gekannt wird, wiederholt sein

---

[1]) „Ode au roi Louis XIII allant châtier les Rochellois“ (1627):

1) Donc un nouveau labeur à tes armes s'apprête;
Prends ta foudre, Louis, et va, comme un lion,
Donner le dernier coup à la dernière tête
De la rebellion.

2) Fais choir en sacrifice au démon de la France
Les fronts trop élevés de ces âmes d'enfer,
Et n'épargne contre eux, pour notre délivrance
Ni le feu ni le fer.

8) Marche, va les détruire; éteins-en la semence,
Et suis jusqu'à leur fin ton courage généreux,
Sans jamais écouter ni pitié ni clémence
Qui te parle pour eux

Selbstlob, so oft er kann, und sucht das Thema nicht einmal zu variieren. Er meint, nur wenige Dichter, zu deren Zahl er sich jedoch rechnet, hätten die Kraft, ein Lob für alle Ewigkeit zu verkünden. Ein andermal findet er, König Ludwig müsse es als das größte Glück ansehen, in ihm den Herold seiner Thaten gefunden zu haben, „denn was Malherbe singt, ist unvergänglich". Wer denkt bei diesen Worten nicht an Alexanders Stoßseufzer, daß Achill seinen Sänger gefunden habe, aber er nicht.[1]) Derlei Stellen könnte man noch viele anführen. Malherbe setzt jedem seiner mächtigen Gönner den Wert seiner Lobeserhebungen auseinander; man ist versucht zu glauben, er thue es, um sich deutliche Beweise der Gnade zu sichern.

Doch erklärt sich sein Selbstgefühl zum Teil auch aus der fast uneingeschränkten Bewunderung, welche seine Zeitgenossen ihm entgegenbrachten. Wir begreifen dieses Gefühl vollkommen. In jener Zeit, welche den Sinn für wahre Poesie fast ganz verloren hatte, mußte ein Dichter von dem Charakter und der Art Malherbes besondere Geltung erlangen. Die Schönheit der Form blendete. Solche Strophen hatte man in französischer Sprache noch nicht gelesen, einen solchen Reichtum an wohlklingenden Versen noch nirgends bei den vaterländischen Dichtern gefunden. Waren Malherbes Worte doch oft fein geschliffenen Krystallen vergleichbar, so klar und sicher erschienen sie. Durch solche Gedichte verkündete er seine Meisterschaft über die Sprache und begründete seinen Einfluß auf sie. Häufig versammelte er in seinem Haus seine ergebensten Anhänger, Racan, Maynard und andere, in deren Kreis er wie ein Prophet und Gesetzgeber auftrat, seine Lehren verkündigte und seine Urteile sprach. In diesen Zusammenkünften wurde gewissermaßen ein neues Gesetzbuch für die französische Sprache, besonders die Sprache der Dichtung, ausgearbeitet. Malherbe war ein unerbittlicher Richter, der die geringsten Schwächen im Ausdruck bei den anderen rügte. Sein Kommentar zu Desportes ist dafür der beste Beweis.[2]) Dieser lehrt uns, wie streng Malherbe es mit der Aufgabe des Dichters nahm. Freilich blieb er dabei ganz äußerlich und kleinlich; seine Bemerkungen

---

[1]) „A la reine", 1610:

Et trois ou quatre seulement,
Au nombre desquels on me range,
Peuvent donner une louange
Qui demeure éternellement.

Vergl. damit „Sonnet au roi Louis XIII":

Mais qu'en de si beaux faits vous m'ayez pour témoin,
Connaissez-le, mon roi, c'est le comble du soin
Que de vous obliger ont eu les Destinées.

Tous vous savent louer, mais non également,
Les ouvrages communs vivent quelques années,
Ce que Malherbe écrit, dure éternellement

[2]) Das Exemplar der Ausgabe des Desportes, das mit den fortlaufenden kritischen Randglossen Malherbes versehen ist, befindet sich auf der Nationalbibliothek zu Paris; zwei Abschriften davon besitzt die Bibliothek des Arsenals.

beziehen sich nur auf eine ängstlich abgemessene Richtigkeit des Ausdrucks, auf Konstruktion und Versbau, nirgends stellt er Anforderungen an den Charakter, den Geist der Dichtung. Wieviel höher erscheint in diesem Punkt später Boileau, den man so gern mit ihm vergleicht. Malherbes Kritik wird oft zum kleinlichen Kritteln, zur schnöden Wortklauberei.

Eine ähnliche Strenge wandte Malherbe auch gegen sich an. Seine Dichtungen hat er außerordentlich gefeilt, und immer und immer wieder an ihnen gebessert. Sagt doch auch Tallemant des Reaux, daß nur Ausdauer und Kunst Malherbe zum Dichter gemacht haben. Spötter wußten über seine Langsamkeit manches Geschichtchen zu erzählen. Als der Präsident du Verdun seine Frau verloren hatte, bat er Malherbe um eine Ode zu Ehren der Dahingeschiedenen. Da heißt es nun, dieser habe drei volle Jahre gebraucht, um die gewünschte Arbeit zu vollenden, und als er endlich mit dem Trauergedicht dem trostlosen Witwer habe aufwarten wollen, habe er ihn an der Seite einer zweiten Frau bereits getröstet gefunden. Leider ist die hübsche Erzählung erfunden.

Man hat Malherbe von jeher in Frankreich einen Ehrenplatz zuerkannt, und nur bescheiden und vorsichtig hat die Kritik hier und da zu tadeln versucht. Können wir auch nicht ganz mit dieser Ansicht übereinstimmen, so erklärt sie sich doch leicht. Der Franzose hat ein starkes Formgefühl, und Malherbe, bei dem es besonders ausgeprägt war, mußte ihm deshalb gefallen. Zudem ist es wie eine patriotische Pflicht, den Mann, der sich so große Verdienste um die Sprache erworben hat, nicht zu streng zu behandeln, und seinen Mangel an poetischer Kraft nur leicht zu berühren. Daß Malherbe vom Dichter vor allem verständigen Gang auf ebener Straße verlangte, jeder poetischen Übertreibung spottete, jede Äußerung der Phantasie verbannte, sofern sie über eine gewisse Grenze der üblichen, von den Alten geheiligten Bilder und Ausdrucksweise hinausging, selbst das war ein Zug, der ihm nur Anhänger gewinnen konnte. Denn auch damit entsprach Malherbe einer Richtung des französischen Nationalgeistes, nur daß sie bei ihm allzu einseitig ausgebildet erschien.

So sprach denn Boileau nur das allgemeine Urteil aus, als er ihm ein ehrenvolles Denkmal in seiner „Dichtkunst“ setzte und damit zugleich seinen Geboten neues Ansehen verlieh.[1]) Durch Boileau wurden Malherbes Reformen endgiltig zum Gesetz erhoben und behielten ihre

[1]) Boileau, Art. Poétique, I, v. 131 ff.:

> Enfin Malherbe vint; et le premier en France,
> Fit sentir dans le vers une juste cadence:
> D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
> Et reduisit la muse aux règles du devoir.
> Par ce sage écrivain la langue reparée
> N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
> Les stances avec grâce apprirent à tomber,
> Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
> Tout reconnut ses lois, et ce guide fidèle
> Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.

Kraft, solange die Zeit der klassischen Traditionen währte. Erst André Chénier und die romantische Schule wagten es, von diesen strengen Regeln wieder abzugehen und ihrem Vers größere Freiheit zu geben. Malherbe verlangte peinliche Genauigkeit in Bezug auf den Reim; er ächtete die poetischen Lizenzen und kühnen Inversionen. Gute Verse müßten der Prosa nahe kommen. Der Hiatus, der bis dahin keinen Anstoß erregte, wurde als hart und unharmonisch verbannt. Jeder Vers, besonders der Alexandriner, sollte ein gewisses, für sich abgeschlossenes kleines Ganze bilden. Dadurch erreichte der letztere allerdings die ihm eigentümliche Kürze und Schärfe des Ausdrucks, wurde aber auch in hohem Grad monoton, umsomehr, als ihn das Gesetz der Cäsur nach der sechsten Silbe schon in zwei starre Hälften trennte.[1])

Diese Reformen in Sprache und Metrik haben allerdings den französischen Vers elegant und klar gestaltet, aber sie haben ihm auch ein schönes Stück Leben und Kraft, Mannigfaltigkeit und Harmonie geraubt. Die Mühe, mit welcher Malherbe nach klarer Konstruktion und geschmackvollem Ausdruck rang, wurde reich belohnt, denn er schuf den poetischen Stil in Frankreich; aber auf der andern Seite beförderte er die rasche Verarmung der Sprache. So steht sich Tadel und Lob gegenüber. Aber das letztere überwiegt, wenn man bedenkt, daß Malherbe den Weg gebahnt hat, auf welchem die französische Sprache zu jener Anmut und Klarheit des Ausdrucks gelangte, die sie so sehr auszeichnet.

Bei all dem ist eines nicht zu übersehen. Wenn auch Malherbe die erwähnten Reformen anregte und mit Hartnäckigkeit auf ihrer Durchführung bestand, so war er doch nur ein einzelner Mann, und seine Macht lag allein in der Übereinstimmung seiner Bestrebungen mit dem Geschmack und der Geistesrichtung seines Volkes. Es ist schon früher gezeigt worden, wie sehr man von allen Seiten auf die Durchbildung und Klärung der Sprache drängte. Sowenig man der Akademie die Schuld der einseitigen Richtung zuschreiben darf, welche die französische Litteratur später einschlug, sowenig darf man in Malherbe einen Herrn erblicken, der nach Gutdünken über die Sprache hätte schalten können. Im französischen Geist liegt die Liebe zur Klarheit, zur Symmetrie tief

---

[1]) Tallemant de Reaux. Historiettes, I, 297, giebt u. a. Malherbes Forderungen in Bezug auf den Reim an. Ihm zufolge muß der Reim ebenso richtig für das Auge wie für das Ohr sein. Die Endungen *ant* und *ent*, *ance* und *ence* dürfen also nicht miteinander reimen. Ebenso einfache Wörter mit ihren Zusammensetzungen, wie *temps* und *printemps*, *jour* und *séjour*. Wörter, welche eine gewisse Beziehung zu einander ausdrücken, wie *père* und *mère*, *toi* und *moi*, oder die einen Gegensatz ausdrücken, wie *campagne* und *montagne*, *offense* und *défense*, sind zum Reim ungeeignet. Je schwerer der Reim, desto verdienstlicher das Gedicht — lautete Malherbes Lehre. Bezeichnend ist noch eine andere Anekdote, die Tallemant mitteilt (S. 276). Des Yveteaux machte Malherbe darauf aufmerksam, daß er einen häßlichen Klang in einem seiner Verse habe; es heiße dort: „ma la pla!“ („Victoire de la Constarce“, 1597, beginnend mit dem Vers: „Enfin cette beauté *m'a la pla*ce rendu.“) Malherbe antwortete mit dem Vorwurf, des Yveteaux habe sogar einmal *pa ra bla la fla* gesungen — in einem Vers: Com*parable a la fla*mme.

begründet und bedingt gleichzeitig eine gewisse Nüchternheit des Wesens. Daß Malherbe diesen Charakterzug so scharf in sich ausgeprägt trug und ihn in schwerer Zeit zu glücklichem Ausdruck in der Sprache brachte, das hob ihn so hoch empor und half ihm zum Sieg.

Allerdings hatte Malherbe auch bedeutende Gegner, darunter die Dichter Desportes, Bertaut, die der früheren Richtung angehörten, und besonders den Satiriker Mathurin Régnier, der ihm an Frische des Geistes, an Kraft der poetischen Empfindung weit überlegen war, und dessen Charakter ihn unfähig machte, sich den Fesseln Malherbes anzubequemen. Die Schwäche des vielgepriesenen Dichters entging seinen Widersachern nicht, und manch beißendes Epigramm wurde gleich einem scharfen Pfeil von sicherer Hand nach ihm entsendet.[1]) Aber alle Angriffe vermochten nicht sein Ansehen zu erschüttern, und kümmerten ihn nicht weiter. Von den Jüngern, die ihn zunächst umgaben, ist keiner zu hoher Bedeutung gelangt. Diese Erscheinung ist bemerkenswert. Ein echter Dichtergeist hätte sich einem Mann wie Malherbe nicht gebeugt. Die Namen seiner Trabanten und Schüler Expilly, Vauquelin des Yveteaux, Colomby, Tourand, du Moutier sind nicht weiter zu erwähnen; die einzigen Racan und Maynard werden später noch genannt werden. Aber selbst Malherbe meinte, sie beide zusammengenommen hätten erst einen guten Dichter gegeben.

Man kann von Malherbe nicht scheiden, ohne Boileaus zu gedenken, der sein Nachfolger war und sein Werk erst wahrhaft vollendet hat. Beide haben einen unverkennbaren Familienzug. Sie beide sind keine großen Dichter gewesen, aber sie beide haben auf die Dichtkunst ihres Landes den größten Einfluß ausgeübt; sie haben gegen Schwulst und Übertreibung für Einfachheit und guten Geschmack gekämpft. Beide sahen auf die Reinheit der Sprache, die strenge Beobachtung der metrischen Gesetze. Nur daß Boileau höher stand als sein Vorgänger. Dieser

---

[1]) Vergl. Mathurin Régnier, Sat. IX, v. 55–82.

Cependant leur sçavoir ne s'estend seulement
Qu'à regratter un mot douteux au jugement,
Prendre garde qu'un *qui* ne heurte une diphtongue
Espier si des vers la rime est brève ou longue
— — — — — — — — —
Nul esguillon divin n'eslève leur courage;
Ils rampent bassement, faibles d'invention,
Et n'osent, peu hardis, tenter les fictions,
Froids à l'imaginer: car s'ils font quelque chose,
C'est proser de la rime et rimer de la prose,
Que l'art lime et relime, et polit de façon
Qu'elle rend à l'oreille un agréable son.
— — — — — — — — —
Aussi je les compare à ces femmes jolies
Qui par les affiquets se rendent embellies.

Balzac nannte den sonst von ihm vielfach gefeierten Dichter den „Silbentyrannen“, und um Malherbes peinliche Sorgfalt für die Reinheit der Sprache zu kennzeichnen, erzählte man sich, er habe eine Stunde vor seinem Tod seine Wärterin wegen eines falschen Ausdrucks getadelt.

sah in der korrekten Sprache, in dem richtig gebauten Vers das Ziel seiner Thätigkeit; für Boileau waren dies nur unerläßliche Vorbedingungen für den Dichter, der zur reinen, sonnigen Höhe der Kunst aufsteigen will. Boileau hatte das Glück, in der schönen Zeit des klassischen Aufschwungs zu leben, und zählte mit zu den gefeiertsten Führern der neuen Schule. Auch als Mensch stand er reiner und unabhängiger da, als Malherbe; wie denn überhaupt das Bürgertum, zu dessen besten Repräsentanten Boileau zu seiner Zeit gehörte, im Lauf des Jahrhunderts entschiedene Fortschritte in seiner Kräftigung gemacht hatte.[1])

[1]) Bibliographie. Die Gedichte Malherbes sind erst nach seinem Tod gesammelt worden. Bis dahin waren sie nur vereinzelt in den Poesiesammlungen, die damals beliebt waren, gedruckt erschienen, so in den „Diverses poésies nouvelles“ (Rouen 1597), „L'Academie des poëtes français“ (Paris 1599), „Le Parnasse des plus excellents poëtes français de ce temps“ (Paris 1599), „Le temple d'Apollon“ (Rouen 1611) u. s. w. Die erste Ausgabe seiner Werke ist aus dem Jahr 1630 und enthält sechs Bücher Gedichte, die Übersetzung der „Wohlthaten“ des Seneca, des 33. Buchs des Livius und 97 Briefe. 1637 erschien die Übersetzung der Briefe des Seneca. Im Jahr 1666 besorgte Ménage eine neue Ausgabe der Gedichte mit einem Kommentar; die späteren Ausgaben fußten alle auf derselben, bis 1757 Lefèbre de Saint-Marc die erste kritische Ausgabe versuchte. 1822 wurden die Briefe an Peiresc veröffentlicht, 1842 erschienen die „Poésies de Malherbe, avec un commentaire inédit par André Chénier“, herausgegeben von Latour. Chéniers Bemerkungen, obwohl etwas jugendlich enthusiastisch, sind dennoch von hohem Interesse. Die definitive, wahrhaft kritische Ausgabe ist endlich diejenige, welche in der großartigen Sammlung der „Grands Ecrivains de la France“ bei Hachette 1860—1862 erschienen ist unter dem Titel: „Oeuvres de Malherbe, recueillies et annotées par M. L. Lalanne“. 5 Bde. mit ausführlicher Einleitung und einem „Lexique de la langue de M.“, bearbeitet von Régnier. Eine kleinere, sehr brauchbare Ausgabe hat noch L. Becq de Fouquières (Paris 1874) besorgt.

Zu vergleichen ist sonst noch, außer den größeren Litteraturgeschichten, hauptsächlich Sainte-Beuve, Nouveaux lundis, t. XIII, Artikel „Malherbe“.

IV.

Mathurin Régnier und Theodor Agrippa d'Aubigné.

Die Persönlichkeit Malherbes bietet nichts Anziehendes; sie fesselt durch keinen sympathischen Zug, keinen wärmeren Hauch des Lebens und Empfindens. Gern schweift der Blick über ihn hinaus, um auf anderen Bildern zu haften. Aus der verschwommenen Menge blasser Gestalten, welche die Geschichte jener Tage an uns vorübergleiten läßt, heben sich zwei Charakterköpfe ab, die in ganz anderer Weise zu uns reden. Den Männern, die uns da entgegentreten, strömt wärmeres Blut in den Adern. Sie scheinen noch heute unter uns zu weilen, so kräftig pulsiert das Leben in ihren Werken. Der Gegensatz ist groß zwischen dem abgemessenen, würdevoll auf dem Kothurn einherschreitenden, pedantischen Malherbe und seinen zwei Zeitgenossen, dem leichtsinnigen, gutmütigen, dichterisch reich begabten Mathurin Régnier und dem leidenschaftlich feurigen d'Aubigné.

Malherbe sieht vorwärts auf das Jahrhundert, das begonnen hat, und soviel Glanz und Ruhm zu bringen verspricht. Man fühlt bei ihm, daß die Zeit der strengen stilgemäßen Form gekommen ist. Eine mächtige Allongeperrücke auf seinem Haupt zu sehen, würde uns nicht verwundern. Régnier aber und d'Aubigné haben viel von dem Charakter des 16. Jahrhunderts bewahrt, wenn auch ihre Werke zum großen Teil, ja die Gedichte Régniers gänzlich, der neuen Epoche angehören.

Gleichwie später Lafontaine sich von den Dichtern seiner Zeit durch sein naives, ursprüngliches Wesen, durch seine anmutige Natürlichkeit unterscheidet, so auch Régnier. Beide erscheinen wie fremd und verirrt in der Gesellschaft, die sie umgiebt. Sie gehören beide zu derselben Familie; sie sind die Repräsentanten des echten gallischen Volksgeistes, der sich wohl eine Zeit lang verdunkeln läßt, aber bald wieder mit erneuter Kraft sich geltend macht.

D'Aubigné versetzt uns in die Religionskriege zurück; er führt die Feder wie den Degen mit der gleichen Leidenschaftlichkeit. Einen Parteigänger wie ihn konnte das 17. Jahrhundert gar nicht mehr verstehen, und erst die Kämpfe der Revolution vermochten solchen Haß und solche Heftigkeit wieder zu zeitigen.

Régnier und d'Aubigné sind grundverschieden, und doch gehören sie in mehr als einer Beziehung zusammen. Der eine ist katholisch, soweit er sich überhaupt um Religionsfragen kümmert. Neuerungen sind ihm ein Greuel und theologische Streitigkeiten verhaßt. Und wenn die

Hugenotten Wunder thäten, Tote auferweckten und die Zukunft voraussagten, er könnte nicht an sie glauben.[1]) Mit ihrer strengen Lehre, ihrer finsteren Lebensweise würden sie ihm jede Freude an der Welt verbittern. D'Aubigné, im Gegenteil, kennt nichts Höheres als die reformierte Kirche. Der Kampf ist sein Element, und wer nicht für ihn ist, der ist wider ihn.

Und doch haben diese beiden Männer vieles gemeinsam. Beide lassen ihrer Natur uneingeschränkte Freiheit; sie geben sich, wie sie sind, und sie sind frisch und kräftig. Sie reden wie sie denken, und ihre Gedanken sind klar und entschieden. In ihrer Sprache haben sie noch viel von dem Charakter der früheren Zeit; sie bilden gewissermaßen die Opposition gegen Malherbe und seine formalistische Richtung. Darum kann man sie mit Recht als diejenigen bezeichnen, welche den Übergang von der einen Epoche zur andern vermitteln. Sie sehen freudig auf die Vergangenheit zurück, ihr Auge leuchtet auf, wenn sie der guten alten Zeit gedenken, und mürrisch geben sie den Forderungen der neuen Generation Gehör, der sie beide als Satiriker, wenn auch in verschiedener Weise, entgegentreten. D'Aubigné kämpft mit dem Aufgebot aller geistigen Kräfte auf dem politisch-religiösen Feld; Régnier beschränkt sich, harmlosen Gemüts, auf die sociale und litterarische Satire. Aber beide widersetzen sich dem Zug der Zeit, der vor allem auf Regel und Form Gewicht legt. Darum unterliegen beide mit ihren Bestrebungen, während Malherbe in die Höhe getragen wird. Doch wenn der Kampf ausgefochten und die neue Richtung zum Sieg gelangt ist, kehrt man mit billigerem Urteil zu den beiden Dichtern zurück. Régnier wurde schon in der klassischen Zeit wegen seiner Kraft und scharfen Beobachtung gelobt. Aber auch für d'Aubigné ist seit kurzem eine Zeit höherer Anerkennung gekommen.

Mathurin Régnier erblickte das Licht der Welt am 21. Dezember 1573 zu Chartres, wo sein Vater ein Ballhaus hielt, mit welchem eine Wirtschaft verbunden war. Seine Mutter war die Schwester des Dichters Desportes, dessen Ruhm damals auf der Höhe stand und in ganz Frankreich verkündigt wurde. Die Aufmerksamkeit der Eltern wurde durch die Sorge für das vielbesuchte Haus völlig in Anspruch genommen, und der Knabe, der sich selbst überlassen blieb, wuchs in ziemlicher Wildheit auf. Die lockere Gesellschaft, welche sich in seinem väterlichen Haus zusammenfand, führte ihn frühzeitig auf Abwege. Die Eltern setzten ihre Hoffnung wohl auf Desportes, der bei seinem Einfluß bei Hof und als Abt von Tiron für die Zukunft des Neffen sorgen könne. Mathurin wurde deshalb schon in jungen Jahren tonsuriert. Allein seine Neigungen nahmen eine andere Richtung; er fühlte sich sowenig für den geistlichen Stand geschaffen, wie sein Oheim, der trotz seiner zahlreichen Abteien ein sehr weltliches Leben führte. Gleich diesem war ihm die Liebe zur Poesie in die Seele gepflanzt und schon als Knabe verriet er sein dichterisches Talent. Es wäre kaum zu verwundern,

[1]) Régnier, sat. IX, 246–249.

wenn er, von seines Oheims Ruhm geblendet, versucht hätte, in seinen jugendlichen Dichtungen dieselben Wege zu gehen, und wenn er in der Manier des Desportes liebesfeurige Sonette gekünstelt oder schmachtende Chansons gefertigt hätte. Allein Régnier zeigte von Anfang an einen unabhängigen Geist, der seiner Natur folgte und besondere Bahnen einschlug. Die satirische Ader war zu stark in ihm; seinem scharfen Auge entgingen die Schwächen der ehrenfesten Bürger von Chartres sowenig wie die Charakterfehler der lebenslustigen Stammgäste in seines Vaters Wirtschaft.[1]) Bald liefen in dem Städtchen satirische Gedichte um, die großen Ärger verursachten, und als deren Verfasser man ohne Mühe den jungen Régnier entdeckte. Der Vater sah sich in seinem Erwerb gefährdet und drohte Mathurin mit Schlägen, wenn er es wagen sollte, in dieser Weise fortzufahren. „Verse gäben kein Brot“, meinte der praktische Wirt, und wenn es dem Onkel auch einmal zufällig gelungen wäre, mit dieser unnützen Kunst sein Glück zu machen, so werde Mathurin umso sicherer in seiner Hoffnung getäuscht werden. Régnier schildert diese väterlichen Ermahnungen später in einer seiner Satiren auf ergötzliche Weise.[2])

Aber der innere Trieb erwies sich mächtiger als alle Vorstellungen, und der Satiriker konnte sich nicht entschließen zu schweigen. So fand man für gut, ihn aus Chartres zu entfernen. Mathurin wurde nach Paris geschickt, vielleicht um seine Kenntnisse, die jedenfalls sehr lückenhaft waren, zu vervollkommnen, zugleich in der Hoffnung, daß der gutmütige, jederzeit gefällige Desportes ihn unter seine besondere Obhut nehmen werde. Darin täuschten sich die Eltern freilich. Desportes war am wenigsten der Mann dazu, den tollen Jüngling zu führen und dessen überschäumende Kraft in verständiger Weise zu regeln. Er empfing ihn in seinem Haus, freute sich seines kecken Sinns, ließ ihn aber im übrigen völlig frei und unbeachtet. Es währte nicht lange, so hatte Régnier seine gleichgesinnten Gefährten gefunden. Hatte er in Chartres schon toll genug gelebt, so fand er in Paris noch ein besseres Feld für seine wilde Laune. Nach Genuß gierig, und in dem Wirbel der Zerstreuungen rastlos umgetrieben, lebte Régnier eine Zeit lang als echter Taugenichts und hauste auf seine Gesundheit unbedachtsam los. Nur selten fand er Stimmung und Muße zu einem Gedicht. Aber das wenige, was er gab, genügte, ihn bekannt zu machen, und er war bald ein Haupt des litterarischen Zigeunertums, das sich damals in Paris breit

[1]) Sat. XII, 73 ff.

[2]) Sat. IV, 61—68:

Il est vrai que le ciel qui me regarda naistre
S'est de mon jugement toujours rendu le maistre;
Et bien que, jeune enfant, mon père me tansast,
Et de verges souvent mes chansons menassast,
Me disant de despit et bouffi de colère:
„Badin, quitte ces vers; et que penses-tu faire?
La Muse est inutele; et si ton oncle a sceu
S'avancer par cet art, tu t'y verras déceu.“

machte. Zu allen Zeiten hat diese lüderliche und geistvolle Vagabundenwelt in der französischen Hauptstadt existiert; von den Tagen des genialen und doch so verkommenen Villon bis herab zu Régnier, und von Régnier bis zu unseren Tagen, bis zu Murger und so vielen anderen vergessenen Talenten. Eine in der litterarischen Coulissengeschichte während mehrerer Jahrhunderte vielgenannte Kneipe: „la pomme de pin“, bildete lange Zeit das Hauptquartier dieser sorglosen Gesellschaft.[1]) Aber Régnier hatte Verstand genug, die Hohlheit dieses Lebens, die Flachheit der meisten seiner Genossen zu erkennen. Er schildert sie später mit der ihm eigenen Kraft und Kürze als Leute, welche den Lorbeer entwürdigen, die das Kopfweh nicht los werden und auf der Post dem Hospital zueilen.[2]) Sieht man auf der Straße einen schmutzigen Menschen mit zerrissenen Kleidern, so braucht man nicht nach seinem Stand zu fragen. Ist es kein Dichter, so will er doch für einen solchen gelten.[3]) Dies einzige Wort wirft einen grellen Schein auf die bürgerliche Stellung jener Leute. Malherbe, Bertaut, Desportes und einige andere, die sich zu angesehener Stellung aufschwangen, bildeten eine Ausnahme. Die Mehrzahl derer, die sich mit Poesie abgaben, waren arme Menschen, Hungerleider, die ihr Leben auf kümmerliche Weise fristeten, und froh waren, ihr Elend in einigen Stunden der Trunkenheit zu vergessen.[4]) Auch Régnier scheint oft mit Mangel gekämpft zu haben, und konnte sich trotz des reichen Onkels, dessen jährliche Einnahme sich auf 30.000 Livres belief, niemals bis zum Besitz eines warmen Mantels aufschwingen.[5]) Er würde die Armut leichter erduldet haben, hätte ihm die innere Genugthuung nicht gefehlt. Aber verachtet zu werden, wie die anderen, das konnte er nicht ertragen; und um sich durch einen ent-

[1]) Régnier, sat. X, v. 157 ff. schildert einen Pendanten, dessen Nase verrät, wie oft er die „Pomme de pin“ besucht.

> Où maints rubis balez (= balais), tous rougissans de vin
> Monstraient un hac itur à la Pomme de pin.

Vergl. damit Villon, Petit Testament str. 20 und das Grand Testament str. 91:

> Aller sans chausses et chapin
> Tous les matins quand il se liève
> An trou de la Pomme de pin.

Ebenso erwähnt Rabelais die Schenke: „Puis cauponizons ès tabernes méritoires de la Pomme de pin, du Castel“ etc. Ferner Boileau, Sat. III, v. 74, wo der damalige Besitzer Crenet angeführt wird.

[2]) Régnier, Sat. IV, 139 ff.:

> Font un bouchon à vin du laurier de Parnasse
> A qui le mal de teste est commun et fatal
> Et vont bizarrement en poste en l'hospital.

[3]) Sat. II, 43—48.

[4]) Vergl. die Schilderung der armen Litteraten bei Balzac, Entretiens VIII, 1re histoire: „Mais il m'a asseuré aussi que dans cette mesme Cour plusieurs poëtes estoient morts de faim; sans compter les Orateurs et les Historiens, dont le destin ne fut pas meilleur.“

[5]) Sat. II, 40.

schiedenen Schritt zu retten, sich aus der Gesellschaft, in die er geraten war, herauszureißen, entschloß er sich, seine Unabhängigkeit zu opfern. Wahrscheinlich durch die Vermittlung seines Onkels trat er 1593 in die Dienste des Kardinals Joyeuse, der als Gesandter Frankreichs an den päpstlichen Hof geschickt wurde. So kam er, 20 Jahre alt, nach Rom, und durfte hoffen, allmählich zu einer gesicherten Lebensstellung zu gelangen.[1]) In Rom verlebte er eine Reihe von Jahren, und der Aufenthalt in der alten Cäsarenstadt brachte ihm die alte Welt nahe. Seitdem blieben die lateinischen Satiriker seine Hauptmuster, höchstens daß er manchmal auch einen modernen italienischen Dichter als Vorbild benutzte.[2]) Seine weiteren Hoffnungen jedoch blieben unerfüllt. In seiner zweiten Satire beklagt er sich bitter, daß er sich vergebens bemüht habe, und daß seine treuen Dienste schlecht belohnt würden. Ein Zug tiefer Unzufriedenheit geht durch die ganze Satire. Er betrauert seine verlorenen Lebensjahre und sieht mit trübem Auge in die Zukunft. Im Jahr 1601 finden wir ihn wieder in Paris. Aber nicht auf lange Zeit. Noch einmal ließ er sich bewegen, mit nach Rom zu gehen. Diesmal folgte er dem jüngeren Bruder Sullys, Philipp de Béthune, der im Auftrag König Heinrichs nach Rom ging und bis zum Jahr 1605 daselbst verweilte. Im Dienst Béthunes scheint sich Régnier besser befunden zu haben, wie aus dem warmen Ton eines Gedichts hervorgeht, das er ihm widmete, und in welchem er sich gegen den Ehrgeiz, als den wahren Feind des Lebens, erhebt; denn er raubt den Schlaf, die Ruhe, stört die Mahlzeit und heißt einem Schatten nachjagen. Doch scheint Régnier die ewige Roma früher als Béthune verlassen zu haben. Seine dritte Satire zeigt ihn in Verlegenheit über seine Zukunft. Da ihm auch die zweite Reise nach Rom keine Stellung gebracht hat, wendete er sich um Rat an den Marquis de Coeuvres, den Bruder der schönen Gabrielle d'Estrées. Er ist schon 30 Jahre alt. Soll er noch einmal zu studieren anfangen, Homer und Aristoteles lesen, oder soll er sein Glück bei Hof versuchen, zu dem ihm, scheint es, der Weg geöffnet war? Allein er paßt nicht an den Hof, das Leben daselbst widert ihn an. Er entwirft dabei eine abschreckende Schilderung der Welt, in welcher er sich bewegen müßte; er müßte schmeicheln, sich in den Willen anderer fügen, sich selbst beherrschen, und das ist ihm nicht gegeben. Er ist trübsinnig, und man erwartet am Hof von ihm Erheiterung; seine Manieren sind ländlich und passen nicht zu den Sitten der eleganten Gesellschaft. Allein die Sorge, er möge dereinst in der Fremde, in einem Gasthof armselig und verlassen sterben, ein Bild des Mißgeschicks, schreckt ihn von dem Gedanken ab, so fortzuleben, wie bisher.[3]) So finden wir ihn

[1]) Régnier, Sat. II, 59 ff.

[2]) So den Satiriker Mauro (16. Jahrh.), den er in seiner sechsten, in Rom verfaßten Satire an einigen Stellen nachahmte.

[3]) Régnier, Sat. III, 13—14:

> Puis, sans avoir du bien, troublé de resverie
> Mourir dessus un coffre en une hostellerie.

denn doch bald in Berührung mit dem Hof, und seine Not hat ein Ende. Schon 1604 erhielt er eine Pfründe in Chartres; nach seines Onkels Desportes Tod (1606) verlieh ihm der König aus den Einkünften der Abtei de Vaux de Cernay eine Rente von 2000 Livres, welche jener bis dahin bezogen hatte. Zum Dank widmete der Dichter die erste Ausgabe seiner gesammelten Satiren dem König, mußte ihm auch, wie Malherbe, durch bewegliche Verse behilflich sein, die Gunst der verschiedenen Schönen zu erlangen. Aber Régniers Talent war nicht für solche Aufgaben geeignet, und seine Liebeselegien, die er in Heinrichs Auftrag schrieb, sind nicht viel mehr als frostige Schularbeiten. Mit den beiden Pfründen, deren er sich erfreute, hätte Régnier ein ruhiges, zufriedenes Leben führen können. Allein Ruhe, so sehr er auch manchmal nach ihr seufzte, war nicht seine Sache. Der Kreis, in welchem er sich nun bewegte, war allerdings zum Teil besser als die Gesellschaft, in der er sich früher herumgetrieben hatte, allein seine Lebensweise war kaum vernünftiger. Der Geist ist willig, klagt er einmal, aber das Fleisch ist schwach. So ist er vor der Zeit grau geworden.[1]) Er fühlt, wie ihn die Leidenschaft in den Abgrund reißt, und ist doch zu schwach, zu widerstehen. Der Genuß, der Taumel ist sein Element, und vergebens ringt er in freieren Stunden nach Stetigkeit und Ruhe. Solche Naturen scheinen auf den ersten Blick oft heiter und sorglos, während sie sich im Herzen tief unglücklich fühlen, und das Bewußtsein eines vergeudeten Lebens im Rausch eines tollen Treibens zu bannen suchen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als ob Régnier solche Stunden auch gekannt habe. Das wilde Leben, in dem er seine Kraft und seine Gesundheit verlor, gab ihm freilich die reiche Menschenkenntnis, die ihn auszeichnete, und ließ ihn die farbenreichen Bilder finden, deren Kraft und Wahrheit uns noch heute überraschen. Die Zeit hat ihnen kaum etwas von ihrem Glanz geraubt. Aber wie er es einst ahnend gesagt hatte, endete er unter Fremden, an den Folgen einer eklen Krankheit, der er zu trotzen wagte, in einem Gasthof zu Rouen, den 22. October 1613, noch nicht ganz 40 Jahre alt.

Régniers Gedichte sind wenig zahlreich. Die zweite und letzte Ausgabe, die zu seinen Lebzeiten erschien (im Jahr 1613), enthielt im ganzen 16 Satiren, einige poetische Episteln und Elegien, nebst kleineren Gedichten und Epigrammen. Aber nur die Satiren kommen in Betracht.

Ein Mann, wie Régnier, plagt sich nicht viel mit Schreiben. Sein Bestes giebt er in der lebhaften Unterhaltung. Mathurin sagt selbst, er wolle nicht gleich anderen seinen Schlaf opfern, um ein Sonett zu schmieden.[2]) Umsomehr war er seiner Einfälle und witzigen Antworten halber bekannt. Wenn er überhaupt etwas niederschrieb, so geschah es fast gegen seinen Willen; der dichterische Geist war doch stärker in ihm als die Trägheit. Aber er rühmte sich, daß er so wenig als möglich zu

---

[1]) Régnier, Sat. V, 76—82 und 104—108. Vergl. auch Sat. VII, 20—31.

[2]) Régnier, Sat. III, 156.

Papier brächte,[1]) denn er war ein praktischer Philosoph und kannte die Eitelkeit des Ruhms.

Die Satire ist von jeher, wenn auch unter verschiedener Form, in Frankreich heimisch gewesen, und hat immer als gute Waffe gedient. Der Franzose hat einen scharfen Blick für die Eigentümlichkeiten der Menschen; aber wenn er über sie lacht, bleibt er mehr beim Scherz, bei der leichten Ironie, als daß er sich zum feindlichen, vernichtenden Hohn steigert. Eine Satire voll der bittersten Menschenverachtung, wie die Satire Swifts, findet sich in Frankreich nicht. Doch sind die alten Fablieaux, die poetischen Erzählungen, an welchen sich das Mittelalter ergötzte, reich an satirischen Zügen; die Verfasser der „Satire Ménippée“ hatten nicht lange vor Régniers Auftreten ihre Kraft bewiesen, und du Bellay hatte sogar versucht, die Satire in der Weise der Alten zu bearbeiten, wenn er auch damit keinen Anklang gefunden hatte. Erst Régnier wurde der eigentliche Begründer der regelmäßigen, antiken Mustern nachgebildeten Satire in Frankreich. Er war der erste, der, mit satirischer Kraft begabt, die Pfade der römischen Dichter einschlug, und sich an Horaz und Juvenal bildete.[2])

Wie diese bei dem erstorbenen öffentlichen Leben der Politik abhold waren und nur die sociale und litterarische Satire pflegten, so auch Régnier. Selbst den seiner Zeit so naheliegenden religiösen Fragen geht er aus dem Weg. Er ist nicht strenggläubig; man ist viel eher manchmal versucht, ihn trotz seines geistlichen Charakters für einen Ungläubigen zu halten. Er will sich mit neugierigen Fragen nicht den Kopf zerbrechen; er sagt sogar, er wolle zwar ein guter Christ bleiben, dabei aber sein Leben genießen und im übrigen nichts für wahr halten, was er nicht schmecken könne, und, da er nichts verstehe, über alles lachen.[3])

---

[1]) Sat. XV, 1—14:

Oui, j'escry rarement, et me plais à le faire:
Non pas que la paresse en moy soit ordinaire,
Mais si tost que je prends la plume à ce dessein,
Je croy prendre en galère une rame à la main.
— — — — — — —
Je vous jure, encor est-ce à mon corps défendant.

[2]) Sat. II, 14—17:

Il faut suivre un sentier qui soit moins rebattu,
Et, conduit d'Apollon, recognoistre la trace
Du libre Juvénal; trop discret est Horace
Pour une homme picqué...

Trotz dieser Kritik folgt er doch Horaz häufiger als Juvenal. Vergl. mit dieser Stelle Sat. II, v. 227:

Voilà ce qui m'a fait et poëte et satirique,
Réglant la médisance à la façon antique.

[3]) Sat. IX, 161 ff.:

Or, ignorant de tout, de tout je me veux rire;
Faire de mon humeur moy-mesme une satyre;
N'estimer rien de vray, qu'au goust il ne soit tel,
Vivre, et comme chrétien adorer l'Eternel.

So wird er zum Epikuräer wie Horaz. Als solcher läßt er sich in keine verfänglichen Unternehmungen ein, braucht als guter Staatsbürger die Polizei nicht zu fürchten, vor einer Hausdurchsuchung nicht zu zittern, und sagt sich, daß der Mensch sein Segel nach dem Wind richten muß.[1]) Hier spricht der Geist des 17. Jahrhunderts aus ihm, wie wir dies ähnlich schon bei Charron bemerkt haben; das Volk ist bereits seines politischen Einflusses völlig beraubt; es entwöhnt sich der Teilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten, und die Folgen können nicht ausbleiben.

Der lebhafte Geist Régniers zeigte sich am deutlichsten in den vielen kleinen Charakterbildern, die in seinen Satiren zerstreut sind. Hier entwickelt er eine besondere Kunst. Der Kreis seiner Darstellungen ist allerdings beschränkt, aber was er gesehen hat, schildert er mit drastischer Komik, freilich oft auch mit verletzender Derbheit. Die Luft, die er atmet, und in die er uns einführen will, ist verdorben. Er bringt wol manchmal den Dunst der Kneipe, das Miasma der Gosse mit sich. Übersehen wir indessen nicht, daß vieles, was uns heute auffällt und widersteht, für seine Zeitgenossen nichts Anstößiges hatte, und der allgemeine Ton nicht besser war, als Régniers Satiren ihn aufweisen. Abgesehen von diesem Flecken, bieten sie des Merkwürdigen und Gelungenen viel. Wenn Régnier das Leben am Hof schildern will, gedenkt er zuerst der geschmeidigen Herren, die nur ein einziges Talent aufzuweisen haben. Sie sind nur Meister in der Kunst, zuzustimmen, und lassen auf jede Bemerkung, die man ihnen macht, ein überzeugtes „Natürlich“, ein beifälliges „Gewiß“ vernehmen. In jenen Kreisen lernt man lügen, seine Freunde verraten, seine Feinde küssen. Dort muß man den Großen huldigen, mit dem Hut in der Hand in dem Vorzimmer stehen, und wagt nicht einmal zu speien und zu husten.[2]) Es ist ein kleines Genrebild voll köstlichen Humors, wenn er von einem vornehmen Modehelden erzählt, der ihn eines Tags in der Kirche anhält, bei der Hand faßt und tänzelnd ein lobendes Wort wiederholt, das er kaum erst anderswo aufgeschnappt hat.[3]) Ein solcher Geck putzt sich nach der letzten Mode, jagt und turnt, singt die neuesten Lieder, ersinnt Ballette, schreibt Liebesbriefchen, weiß über Mode und Anstand zu schwatzen, colportiert Anekdoten und Witzworte, und mißt jedermann, Verständige wie Thoren, mit demselben Maß.

Lenkt der Dichter seinen Blick von diesen Leutchen ab, so findet er nicht weniger Grund zur Heiterkeit, wenn er sieht, wie die Advokaten, in würdevollem Gewand, ins Blaue hinein ihr Geschwätz verkaufen, wie die Ärzte Puls, Brust und Bauch befühlen, Rezepte verschreiben, und während sie die offene Hand ausstrecken, um das Geld dafür zu nehmen, großartig ablehnend sagen: „Mein Gott, das ist ja nicht nötig.“[4])

---

[1]) Sat. V, 56 ff.

[2]) Sat. IV, 27 ff.

[3]) Sat. VIII, v. 25 ff.

[4]) Sat. IV, 57 ff.

Wieder in andere Kreise führt uns die zehnte Satire. Régnier schildert uns dort, nach dem Vorbild des Horaz, aber in plumperer Form, eine Mahlzeit, zu der er eingeladen worden ist und der er nicht entgehen konnte. Er findet dort sonderbare Gäste, unter anderen einen linkischen Pedanten, nebst einem Parasiten, der nach Régniers drastischem Ausdruck „mit den Zähnen diskuriert.“ Bald geraten sich die Gäste in die Haare und der Lärm erlaubt dem Dichter zu entschlüpfen. Aber auf seinem Rückzug kommt er übel an, er verirrt sich in einen verrufenen Ort und vergißt so sehr die Würde der Dichtung, daß er das Leben daselbst in einer Weise schildert, die jedes halbwegs empfindliche Gefühl empört.

Meisterhaft ist dagegen wieder das Bild der alten Heuchlerin Macette, die nach einem lüderlichen Leben mit der Frömmigkeit gute Geschäfte zu machen hofft. Sie thut nun öffentlich gar fromm und reumütig, und weint das reine Weihwasser. In der Stille aber widmet sie sich einem andern Geschäft. Im Auftrag eines reichen Lüstlings kommt sie zu der Geliebten des Dichters. Mit langsamem und abgemessenem Schritt tritt sie in das Zimmer des Mädchens und grüßt mit frommem Ave Maria. Sie schlägt die Augen nieder, und scheint scheu und unschuldig, ein wahres Kräutchen Rühr mich nicht an. Mit unverfänglicher Erzählung beginnend, kommt sie nach und nach auf den wahren Zweck ihres Besuchs. Das Mädchen ist so schön, warum sollte es nicht auch schöne Kleider haben? Wozu nützt der gute Ruf, wenn er kein Geld einbringt? Was man von Frauenehre faselt, das sind längst abgethane Phrasen, die hübsch klingen, aber genau besehen, doch nur mißbräuchlich angewandt werden. Jeder Mensch ist seines Glücks Schmied; nur muß man hübsch vorsichtig sein, keinen öffentlichen Anstoß geben. Die Sünde, die man verbirgt, ist schon halb verziehen. Wer nein sagen kann, hat nicht gefehlt. Zudem giebt es ja auch Beichte und Absolution.[1]) In diesem Ton fährt die Alte fort zu belehren, bis sie in ihrer Rede gestört wird, mit liebevoll frommem Ton sich verabschiedet und bald wieder zu kommen verheißt. Régnier fand für diesen Charakter allerdings ein Vorbild in Jean de Meungs „Roman de la Rose“, ja das Thema ist schon bei Ovid und Properz abgehandelt.[2]) Aber Régnier hat es in seiner Weise auf-

---

[1]) Sat. XIII, v. 30:

Son oeil tout pénitent ne pleure qu'eau béniste.

v. 144:

Le péché que l'on cache est demy-pardonné.

v. 147:

Pourveu qu'on ne le sçache, il n'importe comment.
Qui peu dire que non, ne pèche nullement.
Puis la bonté du ciel nos offenses surpasse.
Pourveu qu'on se confesse, on a tousjours sa grace.

Man vergl. damit das Wort Tartüffes bei Molière, „Tartuffe“, acte IV, sc. 5, v. 120:

Et ce n'est pas pécher que pécher en silence.

[2]) Ovid, Amores, I, 8. Propert IV, 5.

gefaßt und originell durchgeführt. Macette ist die Vorläuferin des Tartüffe, wie Régnier durch die Fülle seiner charakteristischen Figuren, die Schärfe seiner Zeichnung, seine wahrhaft dramatische Kraft der Lehrmeister Molières geworden ist.

Trotz seines satirischen Geistes hat sich Régnier niemals zu persönlichen Ausfällen hinreißen lassen, höchstens daß er gegen die allzu strenge Kritik Malherbes protestierte. Auch dabei nannte er keinen Namen, wenn auch seine Anspielungen sehr deutlich waren. „Meine Muse ist zu keusch", sagt er, „und mein Sinn steht zu hoch."[1]) Daß er seine Muse zu keusch findet, könnte nach dem oben Gesagten überraschen. Allein die unverhüllte derbe Rede fiel, wie ebenfalls schon bemerkt, damals nicht auf, und die Satire zumal schien ohne dieselbe kaum möglich. Régnier redet von der Zurückhaltung seiner Muse, weil er die Waffen seines Geistes, seinen scharfen Witz und seine satirische Kraft nicht im Dienst gekränkter Eitelkeit und privaten Widerwillens mißbrauchte. Er war ein Lebemann, gutmütig und ohne Falsch, so daß man ihn den „guten Régnier" nannte.[2]) Der ist nicht boshaft, und noch weniger wird er in seinem Urteil allzu schneidig sein, der, wie Mathurin glaubt, daß der Wert der Dinge von der Laune der Menschen und ihrem jeweiligen Urteil abhängt. Ja, er fragt sich wohl einmal, ob er nicht selber irre? Denn diejenigen, die auf dem Schiff mit dem Strom dahin gleiten, sehen auch, wie das Ufer an ihnen vorüberfliegt, und sie sind es doch selbst, die dahin getragen werden.

Was Régnier fehlte, war die Harmonie, im Leben wie in den Werken. Keines seiner Gedichte kann sich einer ungetrübten Wirkung rühmen. Das liegt nicht etwa in der altertümlichen, uns fremd anmutenden Sprache. Denn allerdings wählte er mit Vorliebe alte Ausdrücke, volkstümliche, derbe Redensarten. Er machte damit der neuen Richtung unter Malherbes Führung bewußte Opposition. Jener glaubte, ein Vers sei schlecht, wenn er ein Wort des gewöhnlichen Lebens enthalte, und er wiederum fand, daß ein gewisses Sichgehenlassen oft das Kennzeichen der Kunst sei.[3]) Dabei blieb seine Sprache kräftig, reich und trotz einiger Härten und Kanten bewahrte sie große Beweglichkeit. Wäre Régniers Geschmack reiner, wir könnten uns seines Strebens, den Reichtum der älteren Sprache zu bewahren, nur freuen. Allein in diesem Punkt liegt seine Schwäche. Er verletzt zu oft, und während er ein Meister der Detailmalerei ist, den holländischen Malern vergleichbar, welche das derbe Volksleben auf der Leinwand darstellen, fehlt ihm gleich jenen gar oft der Schwung, der über die Alltäglichkeit hinaus-

[1]) Sat. III, 157:
Ma muse est trop chaste et j'ai trop de courage.

[2]) Sat. III, 95:
Et le surnom de bon me va-t-on reprochant,
D'autant que je n'ay l'esprit d'estre meschant.

[3]) Sat. IX, 94:
Les nonchalances sont ses plus grands artifices.

hebt und dessen auch der Satiriker nicht entbehren kann. Und doch war er ein echtes Dichtergemüt, das warm zu empfinden vermochte. „Der gute Wein ist ja auch nicht ohne Hefe“, sagt er zu seiner Entschuldigung[1]), und er rechnet auf die Nachwelt als eine milde Richterin. Und diese hat sich ihm günstig erwiesen. Schon die klassische Zeit, die sonst so streng über die Dichter der früheren Perioden urteilte, hat Régniers Talent anerkannt. Selbst Boileau, der in seiner „Dichtkunst“ ein hartes Wort für ihn hatte, hob an anderer Stelle ausdrücklich seine Bedeutung hervor.[2])

Fremdartiger noch als der gute Régnier blickt d'Aubigné aus der ihn umgebenden Gesellschaft zu uns herüber. Neben den kleinen Menschen, die unter der Regentschaft und in der ersten Zeit Ludwigs XIII. auftreten, nimmt sich der Greis, der ihnen grollend gegenübersteht, fast wie ein Riese aus. In ihm glüht noch das unheimliche Feuer des religiösen Fanatismus, das überall sonst erloschen war. Einer jener starrköpfigen Hugenotten, welche dieselbe Rolle hätten spielen mögen, welche in England etwas später den puritanischen Rundköpfen unter Cromwell zufiel, dazu im Grunde seines Herzens republikanisch gesinnt, sah d'Aubigné seine Erwartungen von dem Tag an getäuscht, an welchem Heinrich von Navarra allgemein als König von Frankreich anerkannt wurde. Dieses Ziel zu erreichen, hatte Heinrich seinen früheren Gegnern viele Zugeständnisse gemacht und sogar seine Religion gewechselt. D'Aubigné wollte von solcher Politik nichts hören; mit dem Schwert in der Hand sollte seiner Meinung nach der König den Frieden diktieren, auf seine hugenottischen Anhänger gestützt, die Politik, die er bis dahin verfolgt hatte, auch ferner innehalten. Er war vor allem Parteimann und von der gewaltigen Leidenschaft eines solchen beseelt; er war Kriegsmann mit Leib und Seele, und sein abenteuerliches Hin- und Herziehen, seine Kriegsfahrten und Einzelkämpfe erinnern mehr an den fahrenden Ritter oder den Landsknecht des Mittelalters, als an den Soldaten moderner Zeit. Er war ein Mann des Kampfes und der That. Auch seine litterarischen Arbeiten, seine Gedichte wie seine Prosawerke sind Schwerthiebe, die er in der Hitze des Streits gegen seine Gegner führt. Darin stimmte er allerdings mit dem Edelmann des ganzen 17. Jahrhunderts überein, daß er bei aller Wertschätzung litterarischen Ruhms es doch nicht seiner Würde für angemessen hielt, als Schriftsteller von Fach oder als Dichter zu gelten.

Seine Lebensgeschichte klingt wie ein Roman, so wechselnd und merkwürdig waren seine Erlebnisse.

---

[1]) Sat. XII, 33:
Avant qu'aller si viste, au moins je le supplie
Sçavoir que le bon vin ne peut estre sans lie.

[2]) Boileau, Réflezions sur Longin, n⁰ 5: „Le célèbre Régnier, c'est-à-dire le poëte français qui, du consentement de tout le monde, a le mieux connu, avant Molière, les mœurs et le caractère des hommes.“

Theodor Agrippa d'Aubigné war im Jahr 1551, den 6. Februar, zu St. Maury bei Pons an der Seugne, einem Nebenfluß der Charente, in der alten Provinz Saintonge geboren.[1]) Sein Vater Jean d'Aubigné, Herr von Brie, gehörte zu den eifrigsten Anhängern der Reformation. Seine Mutter starb, als sie ihn zur Welt brachte, und da Jean d'Aubigné bald darauf zum zweitenmal heiratete, wurde das Kind fremden Händen zur Pflege übergeben, weil, wie d'Aubigné später erzählte, die Stiefmutter „die Ausgabe und die allzu ausgesuchte Kost, welche der Vater für ihn verlangte, mit Ungeduld ertrug".[2]) Mit vier Jahren erhielt der Knabe einen Hofmeister und begann zu studieren. Mit sechs Jahren verstand er griechisch, lateinisch und sogar hebräisch. Mit acht Jahren las er Platos „Kriton", aber er seufzte noch in seinen Memoiren über die Strenge seiner Lehrer. Im neunten Jahr brachte ihn der Vater zur Fortsetzung seiner Studien nach Paris. Ihr Weg führte sie durch Amboise. An diese Stadt knüpften sich für die Hugenotten düstere Erinnerungen. Sie hatten unter der Regierung Franz II. sehen müssen, wie ihre erbitterten Gegner, die Guisen, zu immer höherer Macht aufstiegen und sich des schwachen Königs völlig bemächtigten. Sie sahen sich in ihrem Glauben gefährdet, mit dem Verlust ihrer Habe, ja mit dem Feuertod bedroht, und die Entschlossensten unter ihnen hatten sich zu einem verzweifelten Staatsstreich verschworen. Franz II. sollte in Blois, wo er sich aufhielt, mit seinem ganzen Hof aufgehoben, die Guisen verhaftet und wegen Hochverrats vor Gericht gestellt werden. Als geheimes Oberhaupt des Bunds wurde der Prinz von Condé genannt. Allein die Guisen waren gewarnt worden; sie hatten den König von Blois nach dem festen Amboise gebracht, hatten Truppen herbeigezogen, und der Anschlag der Verschworenen war gescheitert. Ein furchtbares Blutgericht hatte den Rachedurst der Guisen noch nicht gestillt, und man fürchtete neue Opfer. Das war im Jahr 1560. Die Wogen der Erbitterung gingen immer höher; ein dumpfes Grollen, das durch das Land ging, verkündete den baldigen Ausbruch des Sturms.

In jenen schwülen Tagen kamen die beiden d'Aubigné mit ihrem Gefolge durch Amboise. Sie waren zu Pferd und hatten ihren Weg durch eine große Volksmasse zu nehmen, die sich auf den Straßen und Plätzen umhertrieb. Plötzlich sahen sich die Reisenden vor einem schrecklichen Schauspiel. Sie erblickten die Köpfe vieler Freunde und Glaubensgenossen, die auf hohen Stangen am Schloß aufgespießt waren, und der Vater fühlte sich so empört, daß er in laute Verwünschungen über die Henker ausbrach, welche Frankreich enthauptet hätten. Das Volk geriet in Aufregung über diese Worte, und nur mit Mühe rettete sich die kleine Schar vor den Mißhandlungen der erbitterten Menge. Vor der Stadt aber legte der alte d'Aubigné seinem Knaben die Hand auf das Haupt und

[1]) D'Aubigné nennt das Jahr 1550 als sein Geburtsjahr, weil nach dem alten Kalender das neue Jahr erst mit dem Frühjahr begann.

[2]) D'Aubigné, „Sa vie à ses enfants", Oeuvres complètes, publiées par M. M. Réaume et Caussade, Bd. I, S. 5.

empfahl ihm die Rache für die Gemordeten als seine heilige Pflicht, der er sich bei Strafe des väterlichen Fluchs nicht entziehen dürfe. Unwillkürlich gedenkt man bei diesem Vorgang des karthagischen Feldherrn Hamilkar, der seinen neunjährigen Sohn schwören ließ, die Römer mit ewigem Haß zu verfolgen.

In Paris wurde der junge d'Aubigné dem gelehrten Beroalde zur weiteren Erziehung anvertraut. Doch schon im Jahr 1562 brach der lang genährte, mühsam verdeckte Haß in offene Flammen aus, und die beiden Parteien maßen sich im ersten Religionskrieg. Beroalde, ein eifriger Hugenotte, floh mit seiner Familie und seinem Schutzbefohlenen aus Paris, wo er sich nicht mehr sicher fühlte, wurde aber unterwegs von einem Trupp Soldaten angehalten, und mit seiner ganzen Begleitung als Ketzer zum Feuertod verurteilt. Selbst der Knabe war in dem harten Urteil mit einbegriffen. Vergebens stellte man ihm vor, daß er sich nur durch eine augenblickliche Bekehrung retten könne; er antwortete, daß ihn der Abscheu vor der Messe die Schrecken des Feuers vergessen lasse. Den anwesenden Officieren gefiel d'Aubignés keckes Wesen; sie ließen von ihren Spielleuten eine „Gaillarde" aufspielen, und der Knabe tanzte, bis der eintretende Inquisitor ihn mit Scheltworten unterbrach und in den Kerker zurückschickte. Welch ein merkwürdiges Bild der Zeit enthüllt uns diese eine Scene! Die Stimmung wechselt jeden Augenblick und ebenso die Schicksale. Es war das erste Todesurteil, das über d'Aubigné gefällt wurde; es sollte nicht sein letztes sein. Im Kerker fand er Beroalde und dessen Gefährten, die alle mutigen Sinns dem Tod entgegensahen. Aber um Mitternacht erschien ein Retter. Der Officier, dessen Sorge die Gefangenen anvertraut worden waren und der im geheimen zur protestantischen Partei gehörte, ließ sie entschlüpfen und rettete sich mit ihnen nach Orleans, wo Jean d'Aubigné ein hohes Kommando hatte.

Die weiteren Ereignisse entsprachen solchem Anfang. D'Aubignés Leben ist gleich dem des Simplicissimus eine Kette der überraschendsten Wechselfälle. Orleans wurde von den Königlichen belagert. Unter der Menge, die sich in die Stadt zusammengedrängt hatte, brach eine Epidemie aus, welche viele Tausende hinwegraffte. Auch der junge d'Aubigné wurde von dem Übel ergriffen, kam aber mit dem Leben davon. In der vom Feind bedrängten, von der Krankheit heimgesuchten und erschreckten Stadt lösten sich die Bande der Zucht, und der Knabe, der in die Gesellschaft des sittenlosen Soldatenvolks geriet, wurde in alle Laster eingeweiht. Zudem verlor er bald seinen Vater. Derselbe war während der Belagerung verwundet worden, hatte sich aber nicht geschont, und, obwohl erst halb geheilt, Friedensunterhandlungen mit Königin Katharina von Medici eingeleitet und zum guten Ende geführt Die Wunde hatte sich verschlimmert, und Jean d'Aubigné war kurze Zeit nach dem Abschluß des Friedens gestorben. Auf seinem Totenbett empfahl er seinem Sohn noch dringend, der Opfer von Amboise nicht zu vergessen, seinem Glauben treu zu bleiben, die Wissenschaften zu pflegen und jederzeit ein guter Freund zu sein. Außer diesen Ratschlägen hinterließ er freilich

wenig. Sein Vermögen war zerrüttet, und die Schuldenlast erdrückend. Theodor Agrippa erhielt einen Vormund und wurde nach Genf geschickt, wo er in ruhigerer Umgebung die Schule unter Theodor von Bezas Leitung besuchte, sich zwei Jahre lang daselbst aufhielt, manchen ausgelassenen Streich sich erlaubte, endlich aber, der strengen Behandlung müde, ohne Vorwissen seines Vormunds davonlief und sich nach Lyon wandte. Dort widmete er sich der Mathematik. Aber auch sie genügte ihm nicht. Wie Faust hatte er alles gekostet, hatte er alles erforschen wollen und nichts als Enttäuschung gefunden. So ergab er sich der Magie und hoffte mit ihrer Hilfe zum Ziele zu gelangen. Dabei ging es ihm oft herzlich schlecht, er hatte nicht immer zu essen, und war froh, als man ihm endlich wieder aus der Heimat einiges Geld schickte.

Darüber brach der zweite Krieg aus. D'Aubigné bestürmte seinen Vormund, er möge ihn in das Heer der Reformierten eintreten lassen. Dieser hielt ihn statt dessen in strenger Haft bei sich, und um ihm jeden Fluchtversuch unmöglich zu machen, ließ er ihm jeden Abend die Kleider wegnehmen. Der Friede von Lonjumeau machte dem Kampf allerdings bald ein Ende, allein die Ruhe dauerte nur bis zum nächsten Jahr, in welchem sich die Parteien zum drittenmal den Krieg erklärten. D'Aubigné hatte diesmal seine Maßregeln getroffen. Ein Schuß vor seinen Fenstern zeigte ihm an, dass seine Gefährten in der darauffolgenden Nacht die Stadt verlassen würden, um sich zum Sammelplatz der Truppen zu begeben. Rasch entschlossen ließ er sich an den Leintüchern seines Betts auf die Straße herab, und folgte, barfuß, ohne Gewand, nur mit einem Hemd bekleidet, den vorausgeeilten Freunden, die über den Aufzug ihres Genossen nicht wenig erstaunt waren. Ein mitleidiger Hauptmann nahm ihn zu sich aufs Pferd und gab ihm einen Mantel. In diesem Aufzug focht er einige Stunden später gegen eine Schar Liguisten und eroberte sich seine Waffen. Die Gefallenen der Kleidungsstücke zu berauben, verschmähte er, und wurde erst am Abend von einigen Hauptleuten mit dem Nötigsten ausgestattet. Als man später im Hauptquartier den Versuch machte, ihn zurückzuschicken, bahnte er sich mit dem Degen in der Faust den Weg zu seiner Compagnie.

Seitdem war er einer der verwegensten Kämpfer in den Reihen der Hugenotten und machte alle ihre Kreuzzüge mit. Nicht lange, so hatte er eine Compagnie zu führen, und so oft eine tollkühne That zu vollbringen war, fand sich d'Aubigné an der Spitze einiger gleichgesinnten Feuerköpfe dazu bereit. Vielmals und schwer verwundet, entging er dennoch dem Tod. Unsere Phantasie ist glücklicherweise zu schwach, sich die Greuel vorzustellen, welche jene Kämpfe mit sich brachten. Die Schrecken eines gewöhnlichen Kriegs verschwinden neben den finsteren Thaten, zu welchen der Fanatismus in einem Bürgerkrieg hinreißt. D'Aubigné hat sie später in seinen „Tragiques“ in ergreifender Weise geschildert. Auch in seinem „Leben“ sagt er genug davon. Von heftigem Fieber ergriffen, glaubte er eines Tags sein Ende gekommen, und bekannte seinen Kameraden die Fehler seines Lebens. Er beklagte besonders die Schwäche, mit welcher er seinen Soldaten oft freie Hand

gelassen habe. Seine Erzählungen waren derart, daß seinen Gefährten, die doch wahrlich kein weiches Herz im Busen trugen, vor Grauen sich die Haare sträubten.[1]) D'Aubigné erholte sich indessen von seiner Krankheit und beteuert, er sei von jener Zeit an ernster und sittenstrenger geworden.

Ein zwanzigjähriger Jüngling hatte solche Erfahrungen gemacht! Bald sollte er auch andere, schönere Erlebnisse finden. In einer kurzen Zeit des Friedens, welche dem erschöpften Lande gegönnt wurde, lernte d'Aubigné Diana Salviati, die älteste Tochter des Herrn von Talcy, kennen und lieben. Die neue Empfindung machte ihn zum Dichter. Er verfaßte eine Reihe von Sonetten, Stanzen und Oden, in welchen er seinen stürmischen Gefühlen Luft machte, und nannte die ganze Sammlung den „Frühling d'Aubignés". Aber er scheute vor der Öffentlichkeit zurück, selbst später, und so kam es, daß diese Gedichte mit vielen anderen Schriften lange unbeachtet blieben. Man muß d'Aubigné aufs Wort glauben, wenn er sagte, seine Verse seien zwar manchmal hart, aber sie seien von jener poetischen Begeisterung beseelt, welche den Kennern immer gefallen werde. Neuerdings ist aber der „Frühling" mit noch anderen Gedichten aus den hinterlassenen Papieren d'Aubignés herausgegeben worden,[2]) und wir können sagen, daß sie in dem herkömmlichen galanten und gekünstelten Stil verfaßt sind, welchen die höfische Litteratur des 16. Jahrhunderts liebte. Dabei weisen sie jedoch in der That mehr Feuer auf, als die Liebesgedichte jener Zeit gewöhnlich enthalten. Es finden sich zumal Bilder und Wendungen, die aus der hergebrachten Schulpoesie heraustreten; frische Ausdrücke aus dem warmen Leben, Bilder voll Wahrheit, die vorzugsweise dem Kriegsgetümmel oder der ländlichen Natur entnommen sind; kurz, man sieht, daß der Dichter ein offenes Auge für die reale Welt bewahrt hat.

Dichterische Thätigkeit und Liebeständelei waren ihm indessen nur ein Zeitvertreib für müßige Tage. Zur Hochzeit Heinrichs von Navarra mit Margarete von Valois strömten die Hugenotten von allen Seiten nach Paris. Unter ihnen befand sich auch d'Aubigné. Drei Tage vor der Bartholomäusnacht war er als Sekundant eines Freundes in ein Duell verwickelt; die Kämpfenden wurden von der Scharwache überrascht, d'Aubigné leistete Widerstand, verwundete einen Soldaten und mußte fliehen. Er verließ heimlich Paris und entging so dem Tod, der auch ihm bestimmt war. Einige Monate hielt er sich nun in Talcy verborgen, wo ihm Diana endlich verlobt wurde, freilich nur auf kurze Zeit, denn da er sich weigerte, seine Religion zu wechseln, brach der Vater das Verhältnis wieder ab.

Indessen war Heinrich von Navarra auf den jungen Mann aufmerksam gemacht worden. Er berief ihn zu sich nach Vincennes, wo er

---

[1]) Sa vie à ses enfants, S. 17.

[2]) Oeuvres complète de Th. A. d'Aubigné, publique par M. M. Eugène Réaume et de Caussade, Bd. 3.

in einer Art freier Gefangenschaft gehalten wurde und mit dem Herzog von Guise ein wildes Leben führte. Heinrich fand Gefallen an d'Aubigné und nahm ihn alsbald in seine Dienste. So kam er an den Hof, wurde in den Wirbel der Zerstreuungen mit fortgerissen und war bald seiner scharfen Zunge wegen gefürchtet. Auch zum Dichter wurde er wiederum und schrieb ein Trauerspiel, „Circe", das er für eine festliche Aufführung bei Hof bestimmte, das aber wegen der nötigen Vorrichtungen für die scenische Ausstattung zu kostbar erschien, und erst später auf Befehl König Heinrichs III. aufgeführt wurde. Das Werk ist verloren und hat sich auch nicht unter den Papieren des Nachlasses gefunden.

In seiner Autobiographie deutet d'Aubigné an, welches Leben er mit den anderen jungen Herren am Hof damals führte. Liebeshändel, Duelle und sonstige Abenteuer brachten Abwechslung und Unterhaltung. Die Straßen von Paris waren damals allnächtlich der Schauplatz tumultuarischer Scenen und blutiger Kämpfe. Die übermütigen Junker schlugen sich mit den städtischen Wächtern, mit Strolchen und Dieben herum. D'Aubigné erzählt, wie sie einmal mit den Waffen in der Hand das Haus der städtischen Polizei stürmten und sie in die Flucht trieben. Ein andermal griff er mit drei Kameraden dreißig Hellebardiere an und jagte sie vor sich her, oder er kam einem Freund zu Hilfe, der in einem Wirtshaus von den Leuten des Herzogs von Montmorency belagert wurde. Auch das Gift spielte seine Rolle, und d'Aubigné verfiel, wie er glaubt, infolge eines Gifttranks, den ihm ein falscher Freund beibrachte, in ein langes Leiden, aus dem ihn nur seine gute Natur rettete.[1])

Es war System in diesem Treiben. Das entnervende Leben sollte, nach dem Plan der Feinde, Heinrich von Navarra die Kraft zu jeder ehrgeizigen Unternehmung, zu jedem kräftigen Entschluß rauben. Allein es kam der Tag, an welchem der kluge Fürst seine Lage erkannte und zu handeln beschloß. Mit nur wenigen Getreuen, darunter d'Aubigné, verließ er heimlich Vincennes und eilte in sein Heimatland, um sich dort an die Spitze der Hugenotten zu stellen, und den schweren Kampf zu beginnen, der ihn nach den mannigfaltigsten Wechselfällen endlich auf den Thron von Frankreich führen sollte. D'Aubigné stand ihm in diesen schweren Zeiten als treuer Freund zur Seite und stieg schließlich bis zur Würde eines Maréchal de camp empor. Selten mag sich das Verhältnis des Herrn zu seinem Diener so gestalten, wie wir es bei Heinrich IV. und d'Aubigné finden. Der letztere war kein bequemer Freund, und Heinrich verlangte für seine verschiedenen Leidenschaften oft nachsichtige und hilfreiche Vertraute. Statt ihm gefällig zu sein, trat ihm d'Aubigné häufig mit der rauhen Offenheit eines Puritaners entgegen und trotzte seinem Zorn. „Ein Hugenottenfürst", sagte er ihm einmal, „hat ebensoviel Aufseher für seine Handlungen als er Diener hat." Darüber kam es oft zu heftigen Scenen; man schmollte, trennte sich, ja d'Aubigné meint, Heinrich habe ihm manchmal Schlimmeres gewünscht. Doch die Feindschaft dauerte nie lange; der König kannte des Mannes Treue, und wenn

[1]) Sa vie a ses enfants, S. 23.

er leidenschaftlich sich dem Augenblick hingab, so war er doch auch hohen Sinns und wußte Offenheit und Festigkeit zu schätzen. So gab er in der entscheidenden Stunde immer gutem Rat Gehör. „Aubigné, jetzt brauche ich Deine grobe Treue!“ rief er dann wol aus, und d'Aubigné ließ es weder an Grobheit noch an treuem Rat fehlen. [1]) In seiner Autobiographie klagt er mehr als einmal über den kleinlichen Charakter des Königs, über dessen Mißgunst und Geiz. Und doch war er selbst ein Beispiel davon, daß Heinrich seine Anhänger reich zu belohnen wußte, wenn er auch das Geld nicht vergeudete.[2]) In der „Geschichte seiner Zeit“ ist d'Aubigné umso rückhaltloser im Lob seines Königs, und der Widerspruch zwischen den beiden Darstellungen mag sich daraus erklären, daß die Autobiographie in Einzelheiten des Privatlebens eingeht, und dem Erzähler bei der Erinnerung an manchen bitteren Moment die Schwächen Heinrichs lebhafter vor die Augen traten, als bei der Darstellung seiner Politik und seiner Kriegführung.

Wir müßten die Geschichte jener denkwürdigen Jahre ausführlich erzählen, wollten wir ein annähernd getreues Bild von d'Aubignés Thätigkeit geben. Nahm er doch Teil an allen Feldzügen, an den verschiedenen größeren und kleineren Unternehmungen. Nicht selten gebrauchte ihn Heinrich als Vertrauensmann und beauftragte ihn mit wichtigen geheimen Unterhandlungen. Doch ist es ihm nie gelungen, einen dauernden Einfluß auf den König auszuüben oder an die Spitze eines Zweigs der Verwaltung zu treten. Dazu war er zu heftig, zu wenig diplomatisch. Stets in Streitigkeiten verwickelt, fand er in den kurzen Pausen zwischen den Feldzügen noch Zeit, seine Privathändel auszufechten. Auch seine dichterische Kraft erwachte in ihm aufs neue. Er wurde im Gefecht von Casteljaloux in der Guyenne (1577) ernstlich verwundet, und auf sein Schmerzenslager gebannt, dichtete er die ersten Gesänge seiner „Tragiques“, die jedenfalls das beste sind von allem, was er je geboten hat. Da ihm das Schreiben schwer fiel, diktierte er sie, feilte auch später noch an ihnen und dichtete die folgenden Gesänge während seiner Kriegsfahrten, zu Pferd und in den Laufgräben. Die Vollendung der „Tragique“ fällt aber jedenfalls in viel spätere Zeit.

Nach dem Religionswechsel Heinrichs änderte sich d'Aubignés Stellung zu ihm. Er sah sich ihm bald entfremdet, denn über dem König stand ihm die Sache seiner Religion. Muß man sich auch hüten, d'Aubigné moderne demokratische Ansichten unterzuschieben, so ist es doch klar, daß er kein Anhänger der absoluten Monarchie war, wie sie sich unter Heinrich IV. entwickelte. Bei den großen Versammlungen der Hugenotten führte er eine schneidige Sprache und warnte vor allzu großer Nachgiebigkeit und vertrauensseliger Schwäche. Man nannte ihn

[1]) Sa vie à ses enfants, S. 62.

[2]) In der Vorrede zu seiner „Histoire universelle“ spricht d'Aubigné von dem Vermögen, das er im Jahr 1614 besaß. Er berechnet dabei seine Ländereien und sein bewegliches Besitztum auf 175 000 Livres. Er bezog ferner eine Pension von 7- bis 8000 Livres. Dazu kam noch sein Gehalt als „Maréchal de camp“, und die Einkünfte, die er als Gouverneur zweier festen Plätze hatte.

einen Störenfried, obwol er eigentlich nur consequent geblieben war, und die republikanische selbständige Organisation seiner Partei auch nach dem Sieg Heinrichs aufrecht erhalten wissen wollte. Als es verlautete, daß er an einer Geschichte seiner Zeit arbeite, ließ ihm der König den Wunsch ausdrücken, er möge im Interesse des Friedens seine Arbeit aufgeben. So mehrten sich die Mißhelligkeiten; die Gemächer in der Bastille standen schon einmal zu d'Aubignés Empfang bereit, aber die alten Freunde fanden sich doch immer wieder.[1]) Kurz vor Heinrichs Ermordung war die Rede davon, d'Aubigné als Gesandten nach Deutschland zu schicken.

Unter der Regentschaft Marias wurde seine Opposition stärker. Er galt bald als ein Haupt der Unzufriedenen, der im Vertrauen auf zwei feste Plätze, die ihm überlassen worden waren, der königlichen Regierung Trotz zu bieten wage. Er gab indessen diese beiden Sicherheitsplätze gegen eine Geldentschädigung auf, und zog sich in die Stille zurück, um seinen Studien zu leben. Es lag ihm am Herzen, sein Geschichtswerk zu vollenden, worauf er großen Wert legte. Es erschien in drei Foliobänden in den Jahren 1616, 1618 und 1620, erregte aber in hohen Kreisen großen Unwillen durch seine herbe Sprache und besonders durch die Schilderung des sittenlosen Hofes unter den letzten Valois. Ein Urteil des Parlaments verdammte das Werk, und es wurde öffentlich von dem Henker verbrannt.

D'Aubigné selbst konnte nicht mehr in Frankreich bleiben; er raffte von seinem Vermögen zusammen, soviel er konnte, und eilte, von etwa 20 Vertrauten und Dienern begleitet, auf entlegenen Wegen und unter Anwendung großer Vorsichtsmaßregeln der Schweizer Grenze zu. Am 1. September 1620 langte er in Genf an, wo er feierlich empfangen wurde und für die letzten zehn Jahre seines Lebens eine Zuflucht fand. Ruhe war ihm freilich auch dort nicht beschieden. Die Stadt war von ihren Feinden bedrängt und wendete sich in ihrer Not an ihn um Rat und Beistand. So erweiterte er ihre Befestigungen, wobei es ihm geschah, daß er in seinem Eifer die Steine einer früher zerstörten Kirche zum Bau einer neuen Bastion verwendete und zum Dank dafür von den strenggläubigen Calvinisten als Gottesfrevler zum Tod verurteilt wurde. Es war das vierte Mal, daß ihn ein solcher Spruch traf, und

[1]) Sa vie à ses enfants, p. 76: „Après une grande ambrassade Aubigné congedié retourna au Roy et lui dit: Sire, en regardant votre visage, il me donne les anciennes hardiesses suivant lesquelles j'ose demander à mon Maistre ce que l'ami demande à l'ami; défaites trois boutons de votre estomac et me dites pourquoy vous m'avez peu hayr? Le roy ayant pasly comme il faisait à tout ce qu'il prononçait d'affection, dit: Vous avez trop aimé La Tremouille. Responce: Sire, ceste amitié s'est faicte à votre service. Demande: Ouy, mais quand je l'ay hay, vous n'avez pas laissé de l'aimer. Responce: Sire, j'ai esté nourri aux pieds de vostre Majesté attacquée de tant d'ennemis et d'accidents qu'elle a eu besoing de serviteurs amateurs des affligez et qui n'abandonnassent pas vostre service, mais redoublassent leur affection au prix que vous estiez accablée par une puissance superieure; supportez de nous cest apprentissage de vertu. Il n'y eut d'autre responce que l'ambrassade d'adieu.“ Ist dies Gespräch nicht ebenso ehrenvoll für Heinrich wie für d'Aubigné?

wie früher, wußte er auch diesmal den bösen Schlag abzuwehren. Auch die Herausgabe einer satirischen Schrift, der „Abenteuer des Barons Faeneste“, brachte ihm Unannehmlichkeiten und Vorwürfe von Seiten seiner neuen Mitbürger, und führte ihn zu dem Entschluß, andere zur Herausgabe bereite Arbeiten zurückzuhalten. Im übrigen stand er mit den Protestanten in Frankreich, Deutschland und der Schweiz in reger Verbindung, wie sein ausgedehnter Briefwechsel beweist.

In seiner Familie erfuhr d'Aubigné manches Leid. In früheren Jahren hatte er sich mit Susanne de Lezay vermählt, aus welcher Ehe ihm ein Sohn und mehrere Töchter erwuchsen. Constans, der Sohn, geriet auf Abwege, führte ein ausschweifendes Leben, und trat endlich zum Katholicismus über, wofür ihn sein Vater verstieß. Im Jahr 1623 verheiratete der greise d'Aubigné sich noch einmal, und zwar mit Frau Renée Burlamachi aus Genf. Auch hatte er einen natürlichen Sohn, Nathan, der ihm an Strenge des Glaubens und an Festigkeit des Charakters ähnlich war, und den er in seinem Testament legitimierte. Er starb zu Genf am 29. April 1630.

D'Aubignés Nachlaß war sehr reich. Mit demselben Eifer, mit welchem er das Schwert geschwungen, hatte er auch die Feder geführt. Allein er wollte nicht als Autor vom Fach gelten, so sehr ihm litterarischer Ruhm auch am Herzen lag; er glaubte vor allem seinen Charakter als Soldat und Staatsmann wahren zu müssen. Auch machte ihn die unfreundliche Aufnahme, welche seine letzten Schriften gefunden hatten, vorsichtig, und er hielt Weiteres zurück. In den Werken, die er schon veröffentlicht hatte, erwähnt er gelegentlich mehrerer Manuskripte als druckreif. Er spricht von Romanen, von Epigrammen und polemischen Schriften, von ergötzlichen Privatbriefen, von anderen Briefen über Fragen der Theologie, der Politik und des Kriegs, von einem Buch voll urderber Komik,[1]) sowie er auch seiner lyrischen Gedichte öfters gedenkt. Alles dies war noch ungedruckt, und er vermachte diese und viele andere Papiere dem Pastor Theodor Tronchin, seinem Freund, mit der Bitte, sie mit Nathan d'Aubigné zusammen zu prüfen und nach Gutdünken über sie zu verfügen. „Ure, seca“, d. h. „Verbrenne, streiche bei der Herausgabe, soviel es Dir nötig erscheint“, lautete des Sterbenden Wunsch.

Kaum war jedoch das Hinscheiden d'Aubignés bekannt geworden, und bevor noch Tronchin die Manuskripte durchsehen konnte, erschien von Staats wegen eine Kommission im Haus der Witwe, welche vorläufig alle Papiere mit Beschlag belegte und sie einer strengen Durchsicht unterwarf. Was Bezug auf Politik hatte, was den Herren bedenklich erschien oder was einzelnen Männern hätte schaden können, wurde weggenommen.[2])

[1]) D'Aubigné nennt das Buch τὰ γελοῖα, und scheint darin seiner kaustischen Laune die Zügel gelassen und — unbeschadet seines Hugenottenernstes — in der Wiedergabe derbkomischer und etwas anstößiger Geschichtchen sich ergötzt zu haben.

[2]) Lettre de Renée d'Aubigné à son gendre, Mr. Villette (mitgeteilt von Lalanne, dem Herausgeber der Memoiren, und nach ihm von den neuesten Herausgebern, Bd. I, S. 16).

Dasselbe Spiel wiederholte sich drei Monate später. Was dabei verloren ging, ist nicht mehr zu bestimmen. Aber auch Tronchin fand nicht für gut, noch etwas herauszugeben. Eine große Zahl Manuskripte hat sich jedoch im Besitz der noch heute bestehenden Genfer Familie Tronchin erhalten, und so ist es in unseren Tagen zwei tüchtigen Gelehrten möglich geworden, dieselben zu prüfen und mit ihrer Veröffentlichung zu beginnen.[1])

Trotz dieser dankenswerten Arbeit bleiben die Werke, die d'Aubigné selbst veröffentlicht hat, weitaus die bedeutendsten Zeugnisse seiner geistigen Kraft. Was bis jetzt aus seinem Nachlaß erschienen ist, wird kaum zur Erhöhung seines Ruhms dienen, so interessant auch manches für die Kenntnis der Sprache und des Geistes der damaligen Zeit sein mag.

Sieht man von den lyrischen und epischen Versuchen ab, so findet man d'Aubigné hauptsächlich auf zwei Gebieten thätig. Er war Geschichtschreiber und Satiriker.

Als Geschichtschreiber gab er die Geschichte seiner Zeit und die Beschreibung seines eigenen Lebens. Die einfache Darstellung geschichtlicher Begebenheiten gelingt ihm weniger. Das erstgenannte Werk, die allgemeine Geschichte seiner Zeit (1550—1601), ist zwar durch vielerlei Mitteilungen von historischem Wert; doch ist sie in der Darstellung ziemlich trocken und hart im Stil, obwol derselbe schon von modernem Gefüge ist. Am besten gelungen sind ihm eine Reihe historischer Porträts und einige lebhaft geschilderte Scenen. Daß der Geist der Darstellung parteiisch ist, versteht sich bei einem Parteimann wie d'Aubigné von selbst; seine Arbeit ist mehr eine Apologie der Hugenotten, als eine Geschichte seiner Zeit.

Ähnlich ist es mit der Geschichte seines Lebens, die er für seine Kinder niederschrieb. Sie ist ein wichtiges Dokument für die Kenntnis der Zeit, besonders des Adels und seiner Sitten. Nirgends tritt das sonderbare Gemisch von moralischer Versunkenheit und romantischem Edelmut, von Opferfreudigkeit und Habgier, von sorglosem Übermut und raffinierter Schlauheit, das den französischen Adel damals charakterisierte, so deutlich zu Tage als in diesem Buch. Als historische Composition betrachtet, ist es allerdings vielfach verworren, in seinen Angaben unzuverlässig und durch den Mangel jeglicher Gliederung ermüdend.

D'Aubigné ist hauptsächlich Satiriker, aber Satiriker von großem Gepräge. Als solcher zeigt er sich vornehmlich in den „Tragiques“, in den „Abenteuern des Barons Faeneste“ und in der „Beichte des Herrn von Sancy“.

---

[1]) Oeuvres complètes de Th. Agr. d'Aubigné publiées pour la première fois d'après les manuscrits originaux par Eug. Réaume et F. de Caussade, Paris 1874, A. Lemerre. Bis jetzt ist nur der 1. und 3. Band erschienen, welche folgende Werke enthalten: „Sa vie à ses enfants“, „Le livre des missives“, „Les lettres“, „Le printemps“, „Poésies diverses“, „La création“, ein episches Gedicht in 15 Gesängen. In Aussicht gestellt ist u. a. ein allegorischer Roman.

Allen voran stehen die „Tragiques". Sie sind mehr als Satire. In ihnen wird d'Aubigné zum Sänger des Vaterlands, dessen Unglück ihn mit leidenschaftlicher Trauer erfüllt. Er begnügt sich nicht, wie Régnier, mit der socialen und litterarischen Satire, obwohl er in seinem „Faeneste" auch auf diesem Gebiet Bedeutendes leistet. Die „Tragiques" bilden einen Cyklus von sieben Gesängen, deren jeder 1200 bis 1700 Verse enthält und den trostlosen Zustand des Landes enthüllt. Nicht mehr will der Dichter wie früher das Feuer einer gewöhnlichen Liebschaft besingen, er will von einem andern Feuer Kunde geben, von dem Brand, der Frankreich zu verzehren droht.[1]) Der erste Gesang, betitelt „Misères", beklagt zunächst den Ruin seines teuren Vaterlands, und bezichtigt laut die Könige, welche die Schuld daran trügen. Er schildert den moralischen Verfall des Adels, das Elend des Volkes, die Greuel des Bürgerkriegs, und kein Geschichtswerk vermag ein so ergreifendes Bild von der entsetzlichen Lage Frankreichs zu geben, wie d'Aubigné in diesem ersten Gesang.[2]) Wie anders war es in früheren Zeiten, wenn die Könige ihre getreuen Städte besuchten! Sie wurden mit Jubel empfangen und brachten Freiheit und Wohlstand mit. Die Könige aus dem Haus Valois dagegen bringen Zerstörung und Tod in jede Stadt, die ihr Fuß betritt.[3]) Der zweite Gesang, „les Princes", enthält die furchtbarste Anklage gegen die Valois, und drückt Karl IX. und Heinrich III. ein Schandmal für alle Zeiten auf; die tiefe Unsittlichkeit der hohen Kreise, die widernatürlichen Lüste, denen sie fröhnen, sind in Bildern von furchtbarer Schärfe gezeichnet. Diese beiden ersten Gesänge der „Tragiques" gehören zu dem besten, was je satirische Kraft, patriotische Verzweiflung und ein leidenschaftliches Dichtergemüt einem Mann eingegeben haben. Sie entstanden, wie schon früher bemerkt, im Jahr 1577, während die folgenden Gesänge erst später, in friedlicheren Zeiten, verfaßt wurden. Daß d'Aubigné lange an ihnen arbeitete und viel an ihnen änderte, beweisen die Anspielungen auf spätere Vorfälle, die sich darin finden, auf die Ermordung König Heinrichs III., die Belagerung von Paris, den Tod der Königin Elisabeth von England (1603) u. a. m. Die letzten Gesänge behandeln die Verderbtheit des Richterstands, die Leiden, Kämpfe und Triumphe der Hugenotten, die Strafe, welche Gott über die verbrecherische

[1]) Les Tragiques, chant. I („les misères"), v. 55 ff.

[2]) Vergl. z. B. I, 197 ff., I, 267 ff. und die dramatische Stelle (I, 371), welche beginnt: „J'ai vu le reistre noir" (le reistre, der Reiter, die über alles gefürchteten deutschen Soldtruppen).

[3]) I, 562 und 580:

> Jadis nos rois anciens, vrais pères et vrais rois,
> Nourrissons de la France, en faisant quelquesfois
> Le tour de leur païs en diverses contrées,
> Faisoient par les citez de superbes entrées.
> — — — — — — — — — — —
> Nos tyrans aujourd'hui entrent d'une autre sorte
> La ville qui les voit a visage de morte:
> Quand son prince la foulle, il la void de tels yeux
> Que Neron voioit Romm' en l'esclat de ses feux.

Rotte der Feinde verhängt, und schließt im siebenten Gesang mit dem Gemälde des jüngsten Gerichts. Sind diese letzten Gesänge auch vielfach schwächer, so erkennen wir doch in dem Ganzen ein Werk hoher politischer und historischer Bedeutung.

Es zieht sich ein großer Gedanke durch die „Tragiques". So leidenschaftlich sich d'Aubigné sonst geberden mag, hier predigt er Toleranz, und vergleicht die zwei sich zerfleischenden Parteien mit zwei Brüdern, die ihre leibliche Mutter verderben. Wenn schon Juvenal sagt, daß der Unwille zum Dichter machen kann, so gilt dies gewiß auch von d'Aubigné. So oft sein Gemüt erregt ist, so oft seine flammende Leidenschaft zu Tage tritt, so oft findet er eine hinreißende Gewalt der Sprache, eine Sprache, die Corneille sicherlich studiert hat, und die ihn jene heroische Schönheit des Ausdrucks finden lehrte, in der er Meister ist. D'Aubignés Kraft wächst mit der Größe seiner Aufgabe und der finsteren Gewalt seines Gegenstands. So erinnert er vielfach an den furchtbaren Satiriker der römischen Kaiserzeit. Nur ist Juvenal, als der späte Nachfolger einer langen Reihe klassischer Dichter, künstlerisch gefeilt, während d'Aubignés Stil ungleich und sein Geschmack oft zweifelhaft ist. Dafür ist sein Horizont weiter und seine Empfindung wärmer.[1])

Die „Beichte des Herrn von Sancy" ist mehr Pamphlet als Satire. De Sancy war einer der vielen Edelleute, welche, ihres Königs Beispiel folgend, zur katholischen Kirche zurücktraten. Diesen Abtrünnigen aber widmete d'Aubigné einen besonderen Haß, und von diesem Gefühl beseelt, zeichnete er in der genannten Schrift vom Hof Heinrichs III. und der ganzen damals tonangebenden Gesellschaft ein Bild, welches schon zur Karikatur wird.

Höchst originell sind auch die „Abenteuer des Barons von Faeneste". D'Aubigné schrieb das Buch in Genf, als er schon ein Sechziger war, und fand offenbar Freude daran, sich in die alten Zeiten zurückzuversetzen, in welchen er noch seine volle Frische und Kraft besaß. Sein wildes Leben am Hof Heinrichs III. an der Seite des Bearners und des Herzogs von Guise stieg in seiner Erinnerung vor ihm auf. Er hatte sich damals trotz allen Leichtsinns scharf umgesehen, hatte die Armseligkeit jener Welt erkannt, und sich endlich mit gesteigerter Verachtung von ihr abgewandt. Das hinderte ihn nicht, über manche seiner damaligen Erlebnisse noch in späten Jahren zu schmunzeln. In dem „Baron Faeneste" gab er ein satirisches Bild des französischen Hofes unter Ludwig XIII., in welches er jedoch viele lustige Züge und Geschichtchen aus der früheren Zeit einflocht. So mischen sich satirische Ausfälle, grobe Schwänke und treffende Charakterschilderungen in diesem

---

[1]) Die „Tragiques" erschienen im Druck zum erstenmal im Jahr 1616. D'Aubigné hatte lange gezögert, sie zu veröffentlichen, obwohl sie zum Teil schon in Abschriften cirkulierten. Er entschloß sich endlich zur Herausgabe, vielleicht um seine Glaubensgenossen zum Widerstand zu ermutigen, indem er sie an die Ausdauer ihrer Väter erinnerte. So schwer wurde ihm der Entschluß, daß er diese erste Ausgabe als gegen seinen Willen veranstaltet erklärte. Er läßt in der Vorrede seinen Diener sprechen, der sich rühmt, das Manuskript entwendet zu haben.

Werk, von welchem Mérimée mit Recht sagt, daß es trotz der Bitterkeit, die es charakterisiert, vor allen Werken seiner Zeit die Traditionen des alten gallischen Humors am besten bewahrt habe.[1])

Diese „Abenteuer" sind in einer Reihe von Gesprächen mitgeteilt. Der Baron von Faeneste ist einer jener windigen, geldbedürftigen, schmarotzenden Junker, wie sie nach den Religionskriegen so häufig zu sehen waren. Feig und doch prahlerisch, erinnern sie an den „Capitan" der italienischen Stegreifkomödie. Ihr Hauptgedanke ist, zu renommieren; sie wollen groß thun, vornehm erscheinen, für tapfer gelten. Der Schein ist ihnen alles, daher auch der Name des Barons.[2]) Von dem kurzen Feldzug des Herzogs von Epernon gegen die Stadt La Rochelle (1616) heimkehrend, trifft der Baron in der Nähe von Nyort den hugenottischen Edelmann Enay. Der Name dieses letzteren bezeichnet gleichfalls seinen Charakter, der nur auf das Wesen der Sache Gewicht legt.[3]) Die beiden Herren geraten in ein Gespräch, das die verschiedensten Verhältnisse berührt und den Sinn eines jeden alsbald erkennen läßt. Faeneste teilt dem andern die besten Mittel mit, sich geltend zu machen; er erzählt ihm, wie man sich kleiden müsse, wenn man als zum Hof gehörig betrachtet werden wolle; wie man ferner den Mund voll nehmen, über Duelle und Frauen schwatzen, den Kopf bewegen, mit den Armen fechten, tänzeln und Bart und Haare öfters vor den Leuten kämmen müsse, wenn man seine Rolle als Höfling und Modeherr durchführen wolle. Eine weitere Kunst sei es, eine Einladung zum Mittagessen zu gewinnen, oder im Fall dieser Anschlag mißlinge, den Hunger zu verbergen und in den Zähnen stochernd spazieren zu gehen, gleich als habe man vorzüglich gespeist. Nur den Schein wahren! Lieber für sein letztes Geld einen Spitzenkragen kaufen, auch wenn das Hemd auf dem Leib in Stücke zerfällt, als bürgerlich zu erscheinen. Ein Hemd findet man immer leicht, und sollte man es auch im Vorbeireiten einer Wäscherin entwenden. Darum tadelt es auch Faeneste, daß Enay sein Haus nicht einen Palast, seinen Garten nicht einen Park, seine Hunde nicht eine Meute nennen will. Im Verlauf der Unterhaltung berichtet der Baron von seinen Kriegszügen, auf welchen er sich durch Heldenmut auszeichnete, gleich Falstaff, obwol er immer Unglück hatte und zu schleuniger, oft tragikomischer Flucht genötigt wurde. Allmählich werden wir immer tiefer in die Geheimnisse des abenteuernden Barons eingeweiht. Als echter Landstreicher steht er im Bund mit seinen Dienern. Bald überfallen sie einen alleinstehenden Pachthof als Quartiermacher für Truppen, die folgen sollen, aber gar nicht existieren; bald wissen sie sich in einem Schloß einen guten Tag zu machen, und nehmen beim Abschied mit, was ihnen unter die Hände kommt. In Paris werden andere Künste angewandt. Dann sind Faenestes Diener mit Spitzbuben und Gaunern im Bund, oder sie treiben

[1]) „Les aventures du Baron de Faeneste par Th. A. d'Aubigné". Nouvelle édition revue et annotée par M. Prosper Mérimée. Paris 1855, P. Jannet (Bibliothèque Elzévirienne).

[2]) Von dem griechischen Zeitwort φαίνεσθαι, scheinen.

[3]) Vom griechischen Zeitwort εἶναι, sein.

sich vor dem Louvre herum, spielen mit falschen Würfeln, und von allem, was sie gewinnen, erhält der Baron seinen „Admiralsanteil". Kann er aber sein Gewerbe nicht auf eigene Faust betreiben, so schließt er sich einem großen Herrn als dienstwilliger Ritter an, erhält von diesem Wohnung und Nahrung, und hilft ihm zu „scheinen", indem er sein Gefolge vergrößert.

Es ist die herrenlose, die böse Zeit, die in solchen Menschen noch nachträglich einige giftige Blüten treibt. D'Aubigné geißelt hier jene Klasse unruhiger, habsüchtiger Menschen, die vorzugsweise in Zeiten nationaler Zerrüttung gedeihen, und noch lange nach der Wiederherstellung der Ordnung ihren schlimmen Einfluß geltend machen. Obwol die Satire also tiefen Ernst birgt, ist sie doch mit einer Fülle drastischen Humors ausgestattet. D'Aubigné zeigt in einer Reihe von Charakterbildern große komische Kraft und Beobachtungsgabe. Die Gespräche zwischen Faeneste, Enay und einigen anderen Personen lassen eine ganze Welt vor den Augen des Lesers erstehen.

Das Buch, dessen einzelne Teile nach langen Zwischenräumen erschienen,[1]) ist zum großen Teil im Gascogner Dialekt geschrieben, denn Faeneste stammt aus der Gascogne und redet seine heimische Sprache. Enay dagegen spricht rein und gut. Sein Stil zeigt Reichtum und Frische des Ausdrucks, und neben der Beweglichkeit der älteren Sprache auch schon eine gewisse Regelmäßigkeit. Daß unter Faeneste der Herzog von Epernon, unter Enay der edle Mornay-Duplessis gemeint sei, ist vielfach behauptet worden, aber gewiß mit Unrecht. Beide Charaktere sind keine Porträts bestimmter Persönlichkeiten, sondern Typen zweier Klassen von Menschen. Man könnte versucht sein, zu glauben, daß d'Aubigné in dem Baron Faeneste das Gegenbild des edlen Ritters von La Mancha habe geben wollen, wenn er nicht geradezu einen Baron Calopse als Seitenstück Don Quixotes eingeführt hätte.[2]) Dieser will im Land umherziehen, die Ehre der Vornehmen wieder aufrichten, und den kleinen Adel zu seiner Pflicht zurückführen, hat aber auf seinem Kreuzzug viel Ungemach zu erdulden. Die Geschichte des Barons Calopse ist in „Faeneste" nur eine Episode. D'Aubigné verspricht aber an ihrem Schlusse den Reformator als Helden eines andern Romans bekannter zu machen, und ist überzeugt, daß dieses neue Werk gefallen werde, da es Geschichten enthalte, die den Schlaf vertreiben. Leider ist das Manuskript dieser offenbar auch satirischen Erzählung verloren gegangen, wie so vieles andere.

---

[1]) Das 1. und 2. Buch erschien 1617, das 3. 1619, das 4. 1620.

[2]) Faeneste, Buch III, Kap. 21. Sollte der allegorische Roman, den die neuesten Herausgeber in den Papieren gefunden haben und veröffentlichen wollen, die Geschichte des Barons Calopse enthalten?

Bibliographie. Außer den in den Noten schon angeführten Werken sind hauptsächlich noch zu nennen die Ausgabe der „Tragiques" von L. Lalanne (Bibl. Elzévirienne): Sayous, Études littéraires sur les écrivains de la Réformation, Genève 1842; Saint-Beuve, Causeries du lundi, X. Teil; Paul de Saint-Victor, Hommes et Dieux, Paris 1867.

V.

D'Urfé und der Schäferroman.

Mannigfaltig und in schroffstem Gegensatz zu einander erscheinen uns die Richtungen des Geschmacks, die in den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts gleichzeitig zur Geltung kamen. Malherbe fußt nicht auf demselben Boden wie Régnier, und wiederum sind die Anschauungen dieser beiden Männer anders geartet als diejenigen d'Aubignés. Nur in einem Punkt stimmen sie überein. Wie die nationale Monarchie Heinrichs IV. sich von der spanischen Bevormundung befreit, so sind auch jene Dichter, soweit es damals überhaupt möglich war, national und fremdem Einfluß mehr oder weniger unzugänglich. Sie zeigen sich besonders dem italienischen Geschmack gegenüber selbständig. Dieser gewann dafür um so größere Macht an anderer Stelle. Die geselligen Formen bildeten sich vorzugsweise nach italienischem Vorbild aus, und infolge dieser Umwandlung erlitt auch die Unterhaltungslitteratur, zunächst der Roman, eine gründliche Umgestaltung.

Romane sind zwar als Gebilde der Phantasie an sich von keinem historischen Wert; allein sie bergen in sich doch manches merkwürdige Geheimnis, das über die Geschichte ihrer Zeit Aufschluß geben kann. Wenn wir es verstehen, den Bann zu brechen, der auf den alten, heute oft kaum genießbaren Erzählungen ruht, dann sehen wir ihnen eigentümliche Schatten entsteigen, die sich zu lebensvollen Körpern mit Blut und Farbe verdichten. Sie zaubern uns in Zeiten zurück, die einst waren und uns fremd geworden sind. Was uns eben noch tot und starr erschien, belebt sich; wir erkennen nun, was die Menschen früherer Jahrhunderte bewegte, ihre Denkweise, ihre Sehnsucht, ihre Ideale. Ist doch der Roman immer ein getreues Abbild der jeweilig herrschenden Stimmung in den tonangebenden Kreisen, und die Helden der Dichtung, an welchen sich eine Zeit erfreut, erlauben immer einen Rückschluß auf diese Zeit selbst.

Die Freude an solchen Schöpfungen der Phantasie, an Helden und Heldinnen im Roman, ist der armen Menschheit tief eingeprägt. Je drückender der Mensch das Elend seines eigenen Lebens empfindet, umsomehr freut es ihn, sich mit Hilfe der Einbildungskraft auf Augenblicke in eine schönere Welt zu versetzen. Dies ist mit ein Grund, warum die Romane oft so großen Erfolg haben. In Epochen gesunden, thatkräftigen Volkslebens wird ein Roman nie zu einem so bedeutungs-

vollen Ereignis werden, wie in einer Zeit unzufriedenen Sinns und gehemmten Strebens. In den Helden des Romans findet das Publikum leicht eine geheime geistige Verwandtschaft; es spiegelt sich in ihnen, und freut sich, wenn diese siegreich durchführen, was es selbst im stillen Kämmerlein nur geträumt, vielleicht nur zagend geahnt hat.

Jedes Jahrhundert, ja jede Generation bildet sich ein eigenes Heldenideal, wie uns die Romane beweisen. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ergötzte man sich mit Vorliebe an den romantisch-abenteuerlichen Erzählungen des Mittelalters. Der Sagenkreis Karls des Großen und der Tafelrunde, die Ritter- und Abenteuerromane bildeten noch immer die Lieblingslektüre der höheren Gesellschaft. Unter den letzteren stand obenan der berühmte Roman von „Amadis von Gallien“, dem edlen „Löwenritter“ oder dem „Beau ténébreux“, wie er nach seinem Leben in der Einöde auch genannt wurde. Karl VIII. und Franz I. von Frankreich fühlten in sich etwas von dem Wesen der kühnen Paladine. Sie sehnten sich nach dem Ruhm eines ritterlichen Fürsten, und suchten nach einem Schauplatz glänzender Thaten. Italien schien ihnen denselben zu bieten, und ihre Kriegszüge über die Alpen erhöhten diesen romantischen Zug und verbreiteten ihn in immer weitere Kreise des französischen Adels. Ein Jahr nach der Thronbesteigung Franz I. (1515) veröffentlichte Ariost seinen „Rasenden Roland“, und entzückte mit seiner heiteren Ritter- und Fabelwelt nicht allein Italien, sondern auch Frankreich. Denn die italienische Sprache war auch hier heimisch geworden, und Ariost war so recht der Sänger der kunstfröhlichen, genußliebenden, glänzenden Welt, welche damals blühte.

Um die Mitte des Jahrhunderts aber begann in Spanien wie in Italien eine starke Reaktion gegen diesen romantischen Geist. Beide Länder standen in enger geistiger Verbindung, beide erfreuten sich einer hohen Kultur, und die Unwahrscheinlichkeiten und Übertreibungen der alten Erzählungen konnten ihrem verfeinerten Geschmack nicht mehr behagen. Die elegante Gesellschaft verlangte ausgesuchte Kost, ein gefälliges Spiel des Geistes, das gerade genug Witz und poetischen Inhalt hatte, um zu unterhalten, ohne durch große Anforderungen zu ermüden. So trat die Pastoraldichtung an die Stelle des Ritterromans. Schon früher hatte Boccaccios „Ameto“ die Weise der antiken Eklogen nachgeahmt, und eine Reihe Idyllen halb in Prosa, halb in Versen gegeben. Nach ihm hatte der Neapolitaner Sannazaro mit seiner „Arkadia“ den Geschmack an dem idealisierten Schäferleben gefördert (1502). Doch auch diese Dichtung war nur eine Sammlung Eklogen, kein zusammenhängendes Ganzes. Mit der Zeit fand diese Schäferpoesie großen Anklang, und um die Mitte des Jahrhunderts bemächtigte sich ihrer die Mode. An den vielen kleinen Höfen und auf den Schlössern der Vornehmen spielte man idyllische Scenen mit dem möglichsten Aufwand von Witz und Eleganz. Je schwerer der politische Druck auf den Ländern lastete, desto mehr begünstigte man solches Leben, das trotz allen Haschens nach Geist gerade den echten Geist zu ertöten drohte. Die Schäferwelt, die seitdem in den Pastoralen auftrat, trug zwar den Schäfer-

stab und sprach von Unschuld und Natur, aber man wußte, daß sich unter dieser Maske eine ganz andere, frivole Welt verbarg. In seinem „Amintas" schilderte Tasso den Hof von Ferrara; sein „Tirsis", seine „Silvia" blieben auch im Hirtengewand geistreich und beredt, Glieder jener feinen Gesellschaft, welche die Estes um sich versammelten. Guarini überbot die Dichtung Tassos durch sein Pastoraldrama vom „treuen Schäfer", worin er aus den arkadischen Hirten Schöngeister und elegante Reimschmiede machte, aber dafür den ungeteilten Beifall und die höchste Bewunderung seiner Zeitgenossen erntete.[1])

In Spanien aber begründete Georg von Montemayor den eigentlichen Schäferroman. In der Nähe von Coimbra in Portugal geboren, lebte er als Dichter am Hof König Philipps II., wo er im Jahr 1562 starb. Zwei Jahre zuvor hatte er seinen Roman „Diana" herausgegeben, der eine neue Gattung in der Erzählungslitteratur begründen sollte.

Montemayor verlegt seine Geschichte an den Fuß der Berge von Leon, in das Thal, welches der Eslafluß durchströmt. Soweit hält er sich an die reale Welt, erlaubt sich aber dann, in der sonderbarsten Weise alte und neue Zeit zu mischen. Seine Menschen leben in der alten Mythologie und sind gute Christen; sie rufen Venus und Minerva an, und beten zu den Heiligen. Der Inhalt des Romans ist kurz folgender. Diana ist die schönste aller Nymphen ihres Thals und durch die Liebe des Schäfers Sereno beglückt. Dieser aber sieht sich eines Tags gezwungen, seine Heimat zu verlassen, und als er wiederkehrt, findet er seine Geliebte in den Armen eines andern, den sie, von ihrem Vater gezwungen, geheiratet hat. Sereno irrt nun trauernd umher, findet den früher von Diana abgewiesenen Sylvanus, und das gleiche Liebesleid macht sie zu Freunden. Eine trostlose Schäferin gesellt sich zu ihnen, und die drei Unglücklichen treffen sich alltäglich in einem einsamen Thal, um sich gegenseitig ihren Liebeskummer vorzutragen. Drei Nymphen, die dem Dienst der Göttin Diana geweiht sind, treffen sie eines Tags in ihrer Zurückgezogenheit und nehmen sie mit, um sie zu ihrem Tempel zu führen. Unterwegs finden sie einen See, darin eine Insel, und auf der Insel eine feine Schäferin in tiefem Schlaf. Es ist Belisa, eine Verlassene, deren strömende Thränen den See um sie her gebildet haben. Auch sie muß sich dem Zug anschließen. Im Tempel der Diana angekommen, läßt die Oberpriesterin Sereno, Sylvanus und Sylvana einen Zaubertrank nehmen, welcher alle drei in tiefen Schlaf versenkt. Als sie wieder erwachen, ist Sereno von seiner Neigung zu Diana befreit. Syl-

---

[1]) Im dritten Akt des „Pastor Fido" wird z. B. von einem Wettstreit der Nymphen berichtet, welche von ihnen am besten küssen könne. Die schöne Amarillis soll entscheiden und läßt sich von jeder Nymphe küssen. Unter denselben befindet sich auch Mirtillo im Gewand seiner Schwester. Amarillis erklärt den Kuß dieses vermeintlichen Mädchens für den süßesten. Mirtillo ist aber seitdem liebeskrank. Wie weit sich dieser italienische Geschmack verbreitete, zeigt die „Arcadia" des Sidney in England, die „Daphne" des Opitz und die vielen Akademien und Gesellschaften, wie die der „Pegnitzschäfer" in Deutschland.

vanus und Sylvana aber in leidenschaftlicher Liebe zu einander entflammt. Diese Episode erinnert an eine Scene in Shakespeares „Sommernachtstraum", in welcher ein Zaubersaft ebenfalls alle möglichen Verwirrungen und Liebeswunder erzielt, und die dem Dichter vielleicht von Montemayors Roman, wenn auch nur mittelbar eingegeben worden ist. Auch Belina findet ihren Geliebten wieder, und zwei Heiraten schließen den ersten Teil (acht Bücher). Der Tod verhinderte Montemayor an der Fortsetzung, aber andere wagten sich an die schwere Arbeit und brachten auch Sereno noch zum Ziele, nachdem sie zuvor Dianas Gatten hatten sterben lassen.[1]) Der Gang der Erzählung in „Diana" ist jedoch nicht so einfach, als er hier angegeben ist. Wie in den Märchen der „Tausend und eine Nacht" sich Geschichte in Geschichte schlingt, so auch hier. Eine jede Person, die auftritt, muß ihre Lebensgeschichte mitteilen, und so reiht sich Novelle an Novelle, bis sich schließlich die Helden aller dieser Erzählungen zusammenfinden und die Einheit des Romans gewahrt wird. „Diana" wurde überaus populär und fand in Spanien, wie in anderen Ländern eine Menge von Nachahmungen.

So war der Geschmack an den Ritterromanen schon bedeutend geschwächt, als Cervantes mit seinem unsterblichen Don Quixote auftrat (1605—1615). Der Streich, den er gegen die heldenhaften Landstreicher führte, war vernichtend, und sie verschwanden seitdem aus der Dichtung. Nur die Posse bemächtigte sich ihrer und schuf sie in feige Maulhelden um, wie sie die damalige Zeit in den entlassenen, ohne Dienst sich umhertreibenden Kriegsleuten nur zu häufig sah.

Auch in Frankreich konnte diese Wandlung des Geschmacks nicht ausbleiben; ja die inneren Verhältnisse beschleunigten den Prozess.

Wenn ein Land so furchtbare Zeiten durchlebt hat, wie Frankreich in dem Kampf der Ligue, wenn es die Verwüstungen und Greuel des Bürgerkriegs in ihrer entsetzlichen Wirklichkeit lange Jahre hindurch hat kennen lernen, dann kann es an Ritterromanen keinen Gefallen mehr finden. Es wendet sich von den Helden ab, die gegen Ungeheuer ausziehen und schöne Prinzessinnen befreien. Es hat Gewaltigeres erlebt, und sehnt sich nach anderen, friedlicheren Bildern. Aus der Sphäre des Kampfes und der Unruhe steigt der Roman in die Welt der Frömmigkeit und der Idylle.

Pierre Camus, geboren 1582 zu Paris, Bischof von Bellay im französischen Jura, schuf damals den frommen Roman. Seine Absicht war, die sittenlose Welt durch seine Geschichten zu bekehren. Er veröffentlichte gegen 200 Bände Erzählungen, in welchen die Sonderbarkeit des Inhalts mit der Seltsamkeit des Stils wetteifert. In seinen Romanen finden sich allerdings auch Liebesgeschichten und allerlei Verwicklungen, aber er verschmäht es, sie auf die gewöhnliche Weise, sei es durch eine glückliche Vereinigung der Liebenden, sei es durch ein tragi-

[1]) Eine Fortsetzung von Alonso Perez erschien in acht Büchern 1564, und eine andere von Gil. Polo, welche Cervantes besonders rühmte, im Jahr 1574. Vergl. Dunlop, History of fiction, Bd. 3, chap. XI.

sches Ende, zu lösen; er findet häufig einen besseren und erhebenderen Ausweg in dem Mittel einer frommen Bekehrung. Trotz ihrer Langweile und des mystischen Charakters, den sie manchmal annehmen, fanden diese Erzählungen des frommen Bischofs viele eifrige Leser. Sie waren auf ein nicht sehr wählerisches Publikum berechnet, erlaubten sich mitunter derbe Possenreißereien und gefielen dadurch nur umsomehr. Man nannte Camus gelegentlich den geistlichen „Lucian", weil er selbst von der Kanzel herab seine derben Witzworte schleuderte. Jedenfalls war er ein Lucian ohne lucianischen Geist und Geschmack.[1]) Mit demselben Eifer, mit welchem er die Sittenlosigkeit seiner christlichen Mitbürger bekämpfte, erhob er sich auch in vielen Schriften und Predigten gegen die Verderbtheit der Mönche. Am Abend seines Lebens zog er sich in ein Hospital zu Paris zurück, um sich dort den Kranken zu widmen, und starb daselbst im Jahr 1653.

Es ist begreiflich, daß die Romane des Camus, der das fehlende Talent durch guten Willen ersetzen zu können glaubte, rasch vergessen wurden. Dagegen erlangte Honoré d'Urfé mit seiner „Asträa" einen Weltruhm, da er den Geschmack der Zeit für die Idylle erkannte, und ihm durch sein Werk vollends zum Sieg verhalf.

Indem er vor dem Geist seiner Leser eine ideale Schäferwelt erstehen ließ, hob er sie über das Elend der haßerfüllten Wirklichkeit hinaus und rettete sie in eine Welt, die sie für glücklicher und edler hielten, eine Welt, in der man allein wahrhaftes Gefühl und echte Liebe zu finden glaubte.

Die „Asträa" ist der wichtigste Zeuge für den Sinnes- und Geschmackswechsel, der sich um jene Zeit in Frankreich vollzog. Ihr Verfasser, Honoré d'Urfé, stammte aus einer alten Familie, welche ihre Herkunft von einem bayrischen Edlen, namens Wulf, ableitete. Ein Nachkomme dieses Wulf lebte im Anfang des 12. Jahrhunderts am Hof Ludwigs des Dicken und heiratete die Tochter des mächtigen Grafen von Forez. Le Forez war eine unabhängige Grafschaft, westlich von der Rhone, unweit Lyon, die erst im Jahr 1523 in den Besitz der französischen Krone gelangte. (Heute Département de la Loire.) Wulf soll dort das Schloß d'Urfé oder, wie es früher hieß, d'Ulphé gebaut haben. Die erste aktenmäßige Erwähnung des Namens fällt ins Jahr 1173; seit jener Zeit aber wird er öfter genannt. Die Familie gehörte zu den einflußreichsten Geschlechtern des Landes. Zur Zeit Ludwigs XI. änderte sie

---

[1]) Tallemant des Réaux erzählt, Camus habe nur eine Nacht gebraucht, um eine kleine Erzählung niederzuschreiben. Einer seiner Romane, „Palombe ou la femme honorable", der ausnahmsweise nicht mit dem Kloster endigt, ist im Jahr 1853 neu herausgegeben worden (mit einer Einleitung von M. H. Rigault). Vergl. Saint-Marc Girardin, Cours de littérature dramatique, tome IV, p. 336. Saint-Beuve. Port-Royal, I, 242. Auch die „Menagiana" enthalten viele Anekdoten über ihn. Was auf der Kanzel damals erlaubt war, zeigt der Witz, den er in einer Predigt vor den Reichsständen machte. Bald würde man in Frankreich, rief er aus, auch Pferde ins Parlament bringen, wie einst die römischen Kaiser sie in den Senat gebracht hätten. „Warum auch nicht? Esel sind ja schon genug darin."

definitiv ihren Namen in Urfé um. Ein Claude d'Urfé, der als Erzieher Franz' I. genannt wird, baute, von Italien heimkehrend, eines seiner Schlösser, La Bâtie, in italienischem Geschmack um, und siedelte dahin über. La Bâtie galt später als das Stammschloß der Familie, und ist auch heute noch, wenn auch in sehr vernachlässigtem Zustand, erhalten.

Dort, in La Bâtie, wurde auch Honoré d'Urfé im Jahr 1567 geboren. Er war der Enkel des oben erwähnten Claude, der fünfte Sohn von Jacques d'Urfé aus dessen Ehe mit einer Gräfin Tenda. In den Religionskriegen ein eifriger Anhänger der Ligue, hielt er im Kampf gegen Heinrich IV. bis zuletzt aus. Nach dem Frieden zog er sich an den Hof des Herzogs von Savoyen zurück, mit dem er durch seine Mutter verwandt war. Neben den politischen Rücksichten sah er sich auch durch mächtige persönliche Gründe bewogen, in die Fremde zu gehen. In früher Jugend hatte er seine Geliebte, Diana von Chateaumorand, verloren. Von einer Reise nach Malta zurückkehrend, fand er sie als Gattin seines älteren Bruders. Der Papst bewilligte aber nach einiger Zeit die Scheidung des Paars und gestattete, daß Honoré seine Schwägerin heiratete. Doch fand sich dieser für seine Treue und Ausdauer schlecht belohnt: seine Ehe war unglücklich, und darin lag ein Hauptgrund, warum er seine Heimat mied. Er suchte nun sein Glück in der Dichtung; was ihm die Wirklichkeit nicht geboten hatte, sollte ihm die Phantasie gewähren. So begann er seinen Roman während seines Aufenthalts in Savoyen. Später kehrte er nach Frankreich zurück und lebte meist auf seinen Gütern, bis er im Jahr 1625 zu Villefranche in Piemont starb, ohne Nachkommenschaft zu hinterlassen. Die Familie starb überhaupt aus, denn obwohl ein Bruder Honorés sechs Söhne hatte, vererbte keiner derselben seinen Namen.

Seinen Roman „Asträa“ brachte d'Urfé nur mit langen Unterbrechungen zu Ende. Er widmete den ersten Teil dem von ihm früher so heftig bekämpften König Heinrich IV.[1]) Das ist bezeichnend. Alle Parteien beugten sich vor dem Königtum, denn alle waren einig im Bedürfnis nach Ruhe.

D'Urfé hat seine Erzählung in seine Heimat verlegt. Die Gegend um La Bâtie ist das gesegnete Land des idyllischen Friedens. Dort, in der Landschaft Forez, besteht in mythischer Zeit — halb Völkerwanderung, halb Ritterepoche — ein staatliches Gemeinwesen, an dessen Spitze Nymphen und Druiden stehen. Sie alle sind edlen Geschlechts. Tapferen Rittern liegt die Verteidigung des Landes gegen die Feinde ob, denn Barbarenhorden drohen mit Einbruch und Verwüstung. An der Spitze des Staats steht die Königin Amasis, die einen wahren Liebeshof um sich gebildet hat. Die Ritter wetteifern miteinander, wer der Geliebten

[1]) Der erste Band erschien im Jahr 1610, der zweite 1616, der dritte 1620. Der vierte Band befand sich bei d'Urfés Tod als Manuskript im Besitz des Herzogs von Savoyen und wurde erst im Jahr 1627 gedruckt. Manche bezweifeln, daß er von d'Urfé ist. Das ganze Werk erschien in fünf Bänden zu Rouen 1647. Spätere Ausgaben erlaubten sich beträchtliche Kürzungen der darin enthaltenen Reden und Unterhaltungen.

die treuesten Dienste erweisen kann, sie machen Gedichte, selbst Madrigale auf die Haarnadel ihrer Schönen,[1]) und wissen aus Liebesgram zu sterben. Sie kennen aber auch Kämpfe und Kampfspiele, Eifersucht, die Kunst der Intrigue und was sonst noch die verfeinerte Civilisation mit sich bringt. Eine Reihe schöner Damen glänzt in dieser heiteren Welt, aber alle überstrahlt an Schönheit und Geist die Tochter der Königin, die Prinzessin Galatea.

So anziehend jedoch die Nymphen- und Ritterwelt sein mag, sie bildet doch nicht das Hauptinteresse des Romans. In einem entlegenen Thal des Landes, an den Ufern des lieblichen Lignon, wohnt fern von allem Weltgetümmel, unbehelligt und nur sich selbst, ein edles Völkchen von Schäfern. Sie sind die eigentlichen Helden des Werks. In ihnen verkörpert sich gewissermaßen das Ideal der ruhebedürftigen Zeit. Die einzige Pflicht dieser Leute besteht darin, täglich, mit dem Schäferstab bewaffnet, ihre Herden auf die Weide zu treiben; ihre einzige Sorge ist, in dem Schatten eines Baums gelagert, den langen Tag mit galanten Plaudereien zu verbringen.[2]) Die Schäfer des Lignon kennen als höchste und heiligste, ja als einzige Pflicht den Gehorsam gegen die Gebote der Liebe. Natürlichkeit und naive Unschuld sollen sich in diesen Schäfern mit Witz und feiner Geistesbildung verbinden. Diese Eigenschaften hatten schon die italienischen Pastoraldramen ihren Personen zu geben getrachtet und waren gescheitert. Auch die höfische Welt, in welcher Honoré d'Urfé lebte, hatte vergessen, was Natur ist, und sie nahm gespreiztes Wesen und Künstelei dafür. Eine Schäferin muß sich erzürnt stellen, wenn man ihr von Liebe spricht. Celadon, der Name des Helden in „Asträa“, ist sprichwörtlich geworden zur Bezeichnung eines schmachtenden, unerschütterlich treuen, im Grunde höchst armseligen Liebhabers. Der Begriff echter Männlichkeit war verloren gegangen.

Asträa, eine schöne, edle Schäferin, hält den Schäfer Celadon, ihren Geliebten, für treulos, und verbannt ihn, ohne seine Verteidigung zu hören, aus ihren Augen. Dieser hatte nichts Eiligeres zu thun, als in die Fluten des Lignon zu springen. Doch die Götter wollen nicht sein Verderben; die Wellen treiben den Körper des bewußtlosen Jünglings tiefer unten an das Ufer, wo sich Prinzessin Galatea ergeht. Diese läßt Celadon in ihr Schloß bringen und versucht auf alle Weise seine Liebe zu gewinnen. Sie denkt damit einen Zeitvertreib für ein paar einsame Tage zu finden, allein der Schäfer bleibt standhaft, und da er sich immer mehr bedrängt fühlt, benutzt er einen günstigen Augenblick und entflieht. Da er aber nicht mehr vor Asträas Augen treten darf, zieht er sich als Einsiedler in eine unbetretene Gegend in der Nähe des Lignon zurück. Dort verbringt er seine Zeit mit allerlei galanten Jämmerlichkeiten. Er härmt sich ab, errichtet einen Asträatempel, allerdings zu Ehren Asträas, der Göttin der Gerechtigkeit; aber das Bildnis der Gott-

[1]) Astrée, Bd. I, Kap. 3.

[2]) Vergl. Virgils Bucolica, I, 1: „Tityre, tu patuli recubans sub agmine fagi“ etc.

heit, das er schnitzt, trägt die Züge seiner Geliebten. Er schreibt Verslein, die er auf den Altar des Tempels legt, und dabei wird er immer blasser und elender. Eines Tags kommt Asträa, die ihre übereilten Worte seit lange bereut, und in tiefem Kummer über den vermeintlichen Tod des Geliebten lebt, mit ihren Freundinnen zu diesem Tempel. Sie erkennt die Arbeit Celadons, schließt aber nicht, was doch das einfachste wäre, auf dessen Nähe, sie sieht darin keinen Grund zur Vermutung, daß er noch am Leben sei, sondern sie ruft schmerzlich bewegt aus, daß sie nun erst seines Tods sicher sei, da sie erkenne, wie sein Geist noch die Ufer des Lignon umschwebe. Ein weiser Druide weiß endlich Rat. Er steckt Celadon in Mädchenkleidung und bringt ihn zu Asträa, welche zu der vermeintlichen Jungfrau vom ersten Augenblick an eine tiefe Zuneigung faßt und sie in ihr Haus aufnimmt. Der zartfühlende Jüngling wohnt nun mit Asträa unter einem Dach, in dem vertraulichsten Umgang, ohne sich je zu verraten. Während dieser Vorgänge hat Polemas, ein ehrgeiziger Ritter, dem Galatea früher ihre Neigung zugewandt hatte, ein Heer geworben und zieht zum Kampf heran. Galatea wird in der Stadt Marcilly belagert. Asträa und Celadon, letzterer immer in Mädchenkleidern, fallen den Feinden in die Hände, und werden beim Sturm auf die Stadt in die erste Kampflinie gestellt, um die Belagerten zu verwirren. Allein Asträa wird befreit und Celadon erweist sich als Held. Als seine Freunde einen Ausfall machen, wendet er sich ebenfalls zum Kampf gegen den Feind. Polemas fällt und die Gefahr ist abgewendet. Noch immer ahnt Asträa nichts von dem Geheimnis des heldenmütigen Mädchens, und als endlich Celadon sich zu erkennen giebt, schickt ihn die ob solchen Betrugs empörte Schäferin aufs neue zum Tod, als der einzig möglichen Sühne für sein Verbrechen. Celadon gehorcht. In der Nähe befindet sich der „Quell der treuen Liebe“, dessen magische Gewässer von Löwen behütet werden. Dorthin begiebt sich Celadon, um sich von den wilden Tieren zerreißen zu lassen. Doch o Wunder! die Löwen verschonen ihn, und bald kommt auch Asträa, über ihre Strenge bekümmert, um ihrem Geliebten in den Tod zu folgen. Sie findet ihn noch am Leben, und ein deutliches Wunderzeichen giebt ihnen die Gewißheit der unwandelbaren Treue, die sie stets einander bewahrt haben. Denn wer in den „Quell der reinen Liebe“ blickt, sieht neben sich in dem Wasser das Bild des geliebten Wesens, vorausgesetzt, daß es immer die reinste Liebe zu ihm bewahrt hat. Celadon und Asträa versuchen die Wunderkraft der Quelle, jedes für sich, und kein Zweifel ist mehr an ihrer Liebe erlaubt. Unter Blitz und Donner erscheint Cupido und gebietet die Vereinigung des langgeprüften Paars durch das Band der Ehe.

Die adelige Lesewelt jener Tage war von diesem rührenden Bild der Liebe und Treue entzückt. Freilich erschienen die Schäfer nur deshalb der Begeisterung würdig, weil sie von gutem Adel sind und ihn freiwillig abgelegt haben, um sich ungestört dem idyllischen Leben weihen zu können. Nur ein adeliger Sinn kann ja die Romantik überschwänglicher Liebe begreifen, kann den Kultus der Zartheit und süßen

Melancholie vollkommen verstehen. Nur wer von echtem Adel ist, weiß wahrhaft zu lieben; nur wer vollkommen zu lieben weiß, kann auch jeder andern Aufgabe des Lebens gerecht werden. Das ist die Lehre, die sich aus „Asträa“ ergeben soll.[1]) Das Rittertum, das sich überlebt hatte, sollte in anderer Weise wieder aufleben; „Asträa“ wurde das heilige Buch der neuen, galanten Welt. Das Hôtel der Marquise de Rambouillet, das bald den Mittelpunkt der feinen Pariser Gesellschaft bildete, erinnert durch den dort herrschenden Ton vielfach an d'Urfés Roman, und wir werden auf diesen Zusammenhang noch zurückkommen müssen.

Betrachten wir „Asträa“ als Roman vom heutigen modernen Standpunkt aus, so kommt uns gar vieles darin sonderbar und schwach vor. In zwölf Teilen zieht er sich ermüdend hinaus; immer neue Personen treten auf, welche die schon bekannten in den Hintergrund drängen; jede neue Person, oder besser gesagt, jedes neue Paar, denn die Leute erscheinen fast immer paarweise, erzählt eine lange Lebens- und Liebesgeschichte. Man seufzt, man weint, man wetteifert um den Preis der Galanterie und der süßen Gespräche. Man wirft Streitfragen aus dem Gesetzbuch der Liebe auf, und läßt sie vor Schiedsrichtern kontradiktorisch behandeln.[2]) Der Roman erinnert häufig an die „Diana“ von Montemayor. Was dort am Eslafluß sich abspielt, ist hier an den Lignon verlegt. In „Asträa“ zeigt sich dieselbe Manier, derselbe Überfluß von Episoden, dieselbe Vermengung der mythologischen und christlichen Welt, dieselbe Künstelei, ja man möchte sagen dieselben Menschen, die wir in „Diana“ gefunden haben. Einzelne Teile des Romans, eingestreute Novellen, sind sehr hübsch erzählt, einige Charaktere trefflich geschildert, so unter anderen der leichtfertige Hylas, der das Princip der Unbeständigkeit in der Liebe proklamiert, und das Gegenbild zum treuen Celadon bildet. Vergebens aber wird man die Schilderung wirklicher Leidenschaft, wahrhafter Herzenskämpfe in „Asträa“ suchen; ihre Scenen gleiten gleich einem Schattenspiel an unseren Augen vorüber.

---

[1]) Vergl. auch Buch I, Kapitel 2, das Gespräch zwischen Galatea und Sylvia:

„Sans doute, ce berger est amoureux.“

„N'en doutez point, répondit Silvie, il est trop honnête-homme.“

„Et pourquoi, répliqua Galatée, pensez-vous qu'il faille aimer pour être tel?“

„C'est Madame, comme je l'ai ouï dire, parceque l'amant ne désire rien davantage que d'être aimé; pour être aimé, il faut qu'il se rende aimable, et ce qui rend aimable est cela même qui rend honnête-homme.“

[2]) So wird z. B. die Frage erhoben, ob der trauernde Tircis seine geliebte Kleone, die ihm durch den Tod geraubt ist, auch noch ferner lieben dürfe oder ob er die Zuneigung der lebenden Laonice erwidern müsse. Nach langer Debatte wird folgender Spruch gefällt: „Eine Liebe, die enden kann, ist keine wahrhafte Liebe. Die Liebe derer, die nur den Körper liebten, kann im Grabe enden; die aber, welche Geist und Körper liebten, können dem geschiedenen Geist ins Elysium nachfolgen. So verordnen wir denn, daß Tircis auch ferner Kleone liebe, und verbieten Leonice, seine Ruhe zu stören“.

Ein solcher Roman darf indessen nicht einfach vom Standpunkt der Ästhetik aus betrachtet werden. Er ist von kulturhistorischer Bedeutung und gewinnt als solcher ein ganz anderes Gewicht. Wir erkennen in „Asträa“ den Geschmack, die Tendenz, das Ideal einer ganzen Epoche deutlich ausgedrückt. Er zeigt uns das Streben der Zeit, den Frauen eine höhere Stellung zu bereiten, ihrem sittigendem Einfluß größeren Raum zu lassen. Die Liebe soll, nach den sinnlichen Verirrungen der letzten Zeiten, in ein ideales Gebiet erhoben werden, sie soll den Menschen edler stimmen, reiner und selbstloser machen, und wird gleichsam der Gegenstand eines neuen mystischen Kultus.

Man will in „Asträa“ eine Art Allegorie sehen. D'Urfé habe, so heißt es, in dem Roman sich und seine Geliebte, Diana von Chateaumorand, als Celadon und Asträa, die Königin Margarete von Navarra, Heinrichs IV. erste Gemahlin, als Galatea geschildert. Man hat eine lange Liste der historischen Personen gegeben, welche alle in dem Roman vorkommen sollen. Ob diese Auffassung richtig, ob es wahrscheinlich ist, daß d'Urfé die Frau, mit der er in so unglücklicher Ehe lebte, im Roman verherrlicht hat, bleibe dahingestellt. Obschon diese Idee in der ersten Zeit vielfach verbreitet und zum Erfolg des Buchs gewiss beigetragen hat, indem sie die Neugier reizte, so ist sie doch für unsere Beurteilung ohne Belang.

„Asträa“ hat einen Triumphzug durch die Länder der civilisierten Völker Europas gehalten. D'Urfé muß also eine Saite berührt haben, die in aller Herzen nachklang, und er erhielt begeisterte Zuschriften und vielfache Beweise der Bewunderung aus den verschiedensten Ländern. So empfing er im Jahr 1624 aus Deutschland einen Brief von etwa 50 Fürsten, Prinzessinnen, Baronen und Edelfrauen, welche ihm mitteilten, daß sie eine „Akademie der wahrhaft Liebenden“ gegründet und sich die Namen der einzelnen Personen des Romans beigelegt hätten. Nur hätte keiner von ihnen gewagt, sich Celadon zu nennen, und sie bäten deshalb d'Urfé, unter diesem Namen in ihren Bund zu treten.[1]) Eine jede Zeit hat eben ihr eigenes Maß, und nach stürmischen Zeiten gefallen sich die Menschen häufig in idyllischem, zartem Wesen. Nach der Schreckenszeit der französischen Revolution wurde Chateaubriands süßliche Melancholie beliebt, und wenn man Kleines mit Großem vergleichen darf, so zeigte sich derselbe Zug nach den verhältnismäßig doch kurzen Erschütterungen des achtundvierziger Jahrs, wo „Amarant“ und andere ähnlich schwächliche Geistesprodukte eine Zeit lang bewundert wurden.

Die „Asträa“ blickt allerdings nach dem alten Ritterroman zurück, allein er leitet gleichzeitig den modernen Roman ein. Denn wenn sie auch nicht auf wirklichen Verhältnissen fußt, so bleibt sie doch auf rein menschlichem Gebiet, und sucht Menschen ihrer Zeit zu schildern.

Und ein weiteres großes Verdienst kann niemand dem Roman bestreiten. Seine Sprache ist klar, rein, und überragte die aller anderen

[1]) Siehe Aug. Bernard, Les d'Urfé, souvenirs historiques du Forez, 1839, pag. 166.

gleichzeitigen Prosaschriftsteller bei weitem. D'Urfé schrieb vor Balzac, der den Ruhm hat, der französischen Prosa die klassische Form gegeben zu haben, und er kommt ihm an Schönheit des Stils oft nahe, übertrifft ihn sogar durch seine Einfachheit. Er hat Stellen, die an Fénelon erinnern, und welchen nur wenig fehlt, um die volle Rundung und plastische Form der klassischen und doch so milden Sprache dieses Erzählers zu erreichen.[1])

Ein halbes Jahrhundert lang herrschte die „Asträa“ in Frankreich. Die Pastoralgedichte kamen in die Mode, unzählige Dramen wurden nach den Erzählungen des berühmten Romans aufgebaut, und eine Menge von Nachahmungen wetteiferten um die Gunst des Publikums, ohne die „Asträa“ verdrängen zu können. Manche derselben zeichneten unter der Maske antiker Namen zeitgenössische Vorfälle, bekannte Persönlichkeiten, und errangen dadurch größere Aufmerksamkeit. Dahin gehört der Roman „Les amours du grand Alcandre“ von Mademoiselle de Guise (späteren Prinzessin von Conti), welche die Liebesabenteuer Heinrichs IV. erzählte, sowie der „Roman satirique“ von Jean de Lannel (1624), der ein Gemälde der Zeit Heinrichs und Ludwigs XIII. zu geben versuchte.

Erst als ein neuer Geist die Gesellschaft belebte, und die Epoche Ludwigs XIV. begann, wurde die „Asträa“ ein wenig vergessen und die Romane des Fräuleins von Scudéry traten an ihre Stelle. Doch nicht ganz. Lafontaine schwärmte noch von ihr, Frau von Sévigné führte sie öfters an, und Jean Jacques Rousseau gestand, daß er den Roman oft mit Vergnügen zur Hand nehme.

---

[1]) Man nehme z. B. gleich den Beginn des 1. Kapitels des 1. Buchs: „De toutes les contrées que renferment les Gaules, il n'en est point de plus délicieuse que le Forez. L'air qu'on y respire est tempéré; et le climat est si fertile qu'il produit au gré de ses habitants toute sorte de fruits. Au milieu est une plaine enchantée qu'arrose le fleuve de Loire et que différents ruisseaux viennent baigner. Le plus agréable de tout est le Lignon, qui va serpentant depuis les hautes montagnes de Cervières et de Chalmasel jusqu'à Feurs, où la Loire le reçoit et l'emporte dans l'Océan.“ — Boileau, in einer Einleitung zu seinem Dialog „Les héros de roman“, sagt über d'Urfé: „Il soutint tout cela d'une narration également vive et fleurie, de fictions très-ingénieuses et de caractères aussi finement imaginés qu'agréablement variés et bien suivis. Il composa ainsi un roman qui lui acquit beaucoup de réputation, et qui fut fort estimé, même des gens du goût le plus exquis, bien que la morale en fût fort vicieuse ne prêchant que l'ammour et la noblesse, et allant quelquefois jusqu'à blesser un peu la pudeur.“

VI.

Das Hôtel Rambouillet.

Von den Ufern des Lignon führt uns der Weg zu dem schönen Palast der Marquise de Rambouillet in Paris. Die duftige Sprache der Schäfer in „Asträa“, die ganze, dem Gemeinen abgewendete Richtung dieses Romans fand in dem Kreis, den die Marquise um sich versammelte, den lebhaftesten Anklang. Dichtung und Wirklichkeit strebten hier nach dem gleichen Ziele und entsprangen dem gleichen Boden. Wie die „Asträa“, so strebte auch die Gesellschaft des Hôtel Rambouillet danach, die Geselligkeit zu veredeln und dem Leben ein idealeres Gepräge zu geben.

Wohl hatte in früheren Zeiten der Hof den Ton angegeben, und sein Geschmack, seine Laune war zum Gesetz für weite Kreise geworden. Das war selbst unter Heinrich III. noch so gewesen. Nur hatte die religiöse Spaltung und das ausschweifende Leben des Königs und seiner Günstlinge bewirkt, daß der eine Teil, die Hugenotten, und die sittlich strengeren Familien der katholischen Partei sich immer entschiedener vom Hof abwendeten. Auch als Heinrich IV. zur Herrschaft kam und die Sitten des Lagers in den Louvre verpflanzte, war von feinem geselligen Verkehr nicht die Rede. Sein Sohn Ludwig XIII. war noch weniger der Mann dazu, in Gesellschaft zu glänzen oder gar den Ton anzugeben. Er war scheu, leicht verlegen und stotterte ein wenig. Zudem war er wenig gebildet, und kannte nur eine einzige Liebhaberei, die Jagd. Anna von Österreich, seine Gemahlin, hatte wenig Geist und zu engen Spielraum, war auch zu sehr an spanische Etikette gewöhnt, als daß sie den Ton für eine freiere, geistig regsame Geselligkeit gefunden hätte. Und doch machte sich das Bedürfnis nach einer solchen in den Kreisen der Gebildeten mit wachsender Macht geltend.

Die Lehrmeisterin war auch diesmal Italien.

Während man von Spanien vorzugsweise die Kleidung, das Kriegswesen und alles, was Staatsleben und Politik betraf, daneben auch den Geist romantischer Galanterie annahm, lernte man von Italien, was zur Schönheit des Lebens beitrug, die Pflege der Kunst und der Poesie, die gefällige Unterhaltung, den leichten Verkehr der beiden Geschlechter. Italien mit seinen vielen glänzenden Höfen, seinen kunstliebenden Fürsten, seinen stolzen Handelsstädten und Adelsrepubliken war die hohe Schule des weltmännischen feinen Tons. In Rom, in Ferrara, in Florenz und so vielen anderen Stätten fürstlicher Hofhaltung hatte sich eine Gesellig-

keit ausgebildet, die an Reiz und Anmut, an sicherem Takt und frohem Lebensgenuß ihresgleichen nicht hatte. Die Damen waren die Herrscherinnen dieser Welt, und ihr Einfluß machte sich sittigend, verschönernd, freilich auch oft schwächend, auf allen Gebieten geltend. So zeichnet uns, im Rahmen der Dichtung, Goethe den Hof von Ferrara. Die hohe Zeit der klassischen italienischen Litteratur war vorüber und hatte einer weicheren, eleganten Richtung Platz gemacht, die dem Charakter der Epoche entsprach. Die harmonische Sprache des Landes gab selbst unbedeutenden Schöpfungen das Gepräge der Schönheit und Poesie. Neben der Litteratur blühten in gleicher Weise die Künste der Malerei, Architektur und Musik. Damals auch boten die glänzenden Hoffeste den Anlaß zur Begründung einer neuen Gattung musikalischer Spiele, der Oper.

Aber freilich war die gesellschaftliche Feinheit oft nur äußerlich, und verbarg nicht selten sogar grobe Verbrechen, eine furchtbare Rohheit des Gemüts. Willkür und Tyrannei lasteten auf dem italienischen Volk; Gift und Dolch, Kerker und Schaffot drohten jedem, der sich dem Willen jener glänzenden Herrscher nicht fügte. Bildung ohne Freiheit ist aber eine kranke Blüte, die rasch dahin welkt, und die besten Früchte müssen verkümmern, wenn ihnen die Sonne fehlt.

So geriet das gesellige Leben in Italien bald in einen gesuchten Ton, und im falschen Streben nach dem Außerordentlichen ging der echte Geist, der Begriff wahrer Schönheit und Feinheit verloren. Am Hof von Ferrara, wo Leonore von Este die Königin der Gesellschaft war, wurde eines Tags ein poetischer Wettstreit Tassos mit dem herzoglichen Sekretär Pigna zum wahren Ereignis. Beide feierten die schöne Lucrezia Bendidio, eine Zierde des Hofes, in ihren Gedichten. Die Akademie von Ferrara wurde in einen Liebeshof verwandelt, der zu entscheiden hatte. Unter dem Vorsitz Leonorens debattierte man über Fragen der Liebe und Galanterie, und der 25jährige Tasso vertheidigte drei Tage lang 15 Thesen, welche dem Gesetzbuch der Liebe entnommen waren. Die Schäferschauspiele waren an der Tagesordnung; Guarinis „Pastor Fido“ entzückte die feinen Kreise, die sich darin gefielen, in phantastischem Aufputz idyllische Scenen aufzuführen und sich nach Arkadien versetzt glaubten.

Dieser Geschmack drang auch über die Alpen nach Frankreich. D'Urfé hatte nicht umsonst am Hof von Savoyen gelebt, der halb französisch, halb italienisch war. Sein Roman trug den Geist der neuen Schule weit hinaus. Aber die Aufgabe, die italienische Geselligkeit, den feinen Ton der Unterhaltung, die Freude an der Bildung, die Achtung vor der Frau in der französischen Hauptstadt einzubürgern, übernahm die Marquise von Rambouillet. Ihr Hôtel bildete bald den Mittelpunkt des socialen und geistigen Lebens in Paris, und Paris war damals schon maßgebend für ganz Frankreich.

Jean de Vivonne, Marquis de Pisani, das Haupt einer der ersten Familien Frankreichs, hatte in dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts als Gesandter des französischen Königs beim päpstlichen Stuhl in Rom gelebt und sich daselbst mit Julia Savelli aus einem vornehmen

römischen Geschlecht vermählt. Die Frucht dieser Ehe war eine Tochter, Cathérine de Vivonne, die, im Jahr 1588 geboren, schon im Jahr 1600, also kaum zwölf Jahre alt, mit Charles d'Angennes Marquis de Rambouillet verheiratet wurde. Der Marquis, der elf Jahre älter war, wurde später Maréchal de camp, und ging eine Zeit lang als Gesandter nach Spanien. Seine junge Gemahlin vereinigte italienische Liebenswürdigkeit und französischen Geist. Das Leben am Hof Heinrich IV. konnte ihr nicht gefallen. Sie zog sich gern davon zurück und entschuldigte sich mit der Sorge für ihre Kinder, von welchen das älteste, Julie d'Angennes, 1607 geboren war und noch öfter genannt werden wird. Später war die Marquise leidend, scheute die Sonne und die Hitze, und ging kaum noch aus. Dafür empfing sie in ihrem Salon alles, was Paris damals von Bedeutung in sich schloß. Vielleicht war die Abneigung gegen den Hof, den sie sonst schwer hätte ganz meiden können, mit ein Grund ihrer Kränklichkeit.[1]) Nach dem Vorbild Italiens bannte sie jede steife Etikette, und war die erste, welche den Geburtsadel und den Geistesadel, die Aristokratie, die Dichter und Schriftsteller bei sich vereinigte. Adel und Bürgertum trafen sich bei ihr auf neutralem Gebiet; jeder Stand konnte von dem andern etwas annehmen, und beide gewannen bei diesem Verkehr.

Neben den Prinzen des königlichen Hauses, Condé und seinem Bruder Conti, sah man im Hôtel Rambouillet häufig deren Schwester, Mademoiselle de Bourbon, die später als Herzogin von Longueville viel genannt wurde und eine treue Freundin der Tochter des Hauses war. Die edelsten Geschlechter des Landes waren hier vertreten; wir erwähnen nur, weil sie in der Litteraturgeschichte genannt werden, die Marquise de Sablé und die Gräfin de La Vergne mit ihren beiden Töchtern, deren eine als Gräfin Lafayette wegen ihrer schönen Erzählungen einen bedeutenden Platz in der Geschichte der Novellistik einnimmt. Eine Zeit lang sah man auch das heitere Fräulein von Rabutin-Chantal die Gesellschaft verschönern; doch wurde sie durch ihre Heirat mit dem Marquis von Sévigné dem Kreis bald etwas entfremdet, vielleicht zu ihrem Vorteil. Es kamen ferner der Herzog von Montausier, Kardinal Retz; hie und da auch Richelieu, als einfacher Bischof von Luçon, und viele andere. Von Vertretern der Litteratur fanden sich Conrart, Godeau, Gombauld, Scudéry, Chapelain, Sarasin, Saint-Pavin, Racan, sowie diese alle überragend Malherbe und neben ihm Ménage, Balzac und Voiture. Von ihnen allen wird noch später die Rede sein.

Auch Pierre Corneille wurde öfters im Salon der Marquise gesehen, und fand in seinem Kampf um den „Cid" treue Anhänger daselbst. Wir wissen, daß er einzelne seiner Stücke im engen Kreis vor der Marquise gelesen und die Ansicht der Freunde erbeten hat. In späteren Jahren konnte man auch zeitweise den jungen Abbé Bossuet durch die Menge der Besucher sich drängen sehen; kurz, die Marquise vereinte bei sich

---

[1]) Tallemant des Réaux, Historiettes, II, pag. 486: „Dez vingt ans elle ne voulut plus aller aux assemblées du Louvre. Elle disoit qu'elle n'y trouvoit rien de plaisant que de voir comme on se pressoit pour y entrer."

einen Kreis von Männern und Frauen, die zu den Besten des Landes gehörten und eine Zierde jedes Jahrhunderts bilden würden.

Die Blüte dieses geselligen Lebens fällt in die Jahre 1620 bis etwa 1645; vor dieser Zeit war die Marquise noch selbst zu jung oder zu sehr von ihren Kindern in Anspruch genommen. Nach dem Jahr 1645 aber legte sich Trauer auf die Familie, und die Unruhen der Fronde machten zudem jeden lebhafteren Verkehr unmöglich.

Kardinal Richelieu kaufte das alte Hôtel des Marquis Rambouillet und ließ an dessen Stelle das Palais-Cardinal, das spätere Palais-Royal, errichten. Die Marquise aber hatte von ihrem Vater das Palais Pisani in der Rue Thomas-du-Louvre geerbt, das sie in den Jahren 1610—1617 nach ihren eigenen Plänen umbauen ließ, und das seitdem als das Hôtel Rambouillet bezeichnet wurde.

Dieses Gebäude erregte sowol durch seine Bauart, als auch durch die innere Einrichtung die Bewunderung der Besucher. Nach der alten Bauart hatte die Stiege, die in der Mitte des Hauses angebracht war, jedesmal die Reihe der Zimmer unterbrochen. Die Marquise wich von der Überlieferung ab, verlegte die Treppe und erzielte dadurch eine Flucht von Zimmern, ein Gewinn, der die Entwicklung der Geselligkeit bei ihr wesentlich beförderte. Die Hauptseite des Palastes war der Straße abgekehrt und hatte den Blick auf schattige grüne Gärten, über welche man hinaus den Karusselplatz und die Tuilerien sah. Als später der Louvre ausgebaut wurde, verschwanden diese Gärten und die anstoßenden Gebäude, unter ihnen das schöne Hôtel Rambouillet.

Man erzählte sich Wunder von dem Geschmack, mit welchem die Marquise ihr Haus ausgestattet hatte. Besonders gerühmt wurde der sogenannte blaue Salon, ein Saal, der mit blauem, gold- und silbergesticktem Sammt ausgeschlagen war, blaue Vorhänge hatte, und dessen Möbel ebenfalls in der Farbe ihres Überzugs dazu stimmten.[1]) Große Fenster gingen bis zum Fußboden herab und brachten Luft und Licht, sowie sie auch durch den freien Ausblick auf das Grün der Gärten erheiterten. Neben dem blauen Salon befand sich das Schlafzimmer der Marquise, eine Art sehr geräumigen Alkovens. Vergoldete Säulen trugen hier die Decke und schwere Teppiche schlossen den Raum gegen den Salon zu ab. Das Fräulein von Scudéry, das etwa dreißig Jahre später in einem ihrer Romane, dem „Cyrus“, die vornehme Pariser Welt schilderte, und auch die Marquise unter dem Namen Cléomire einführte, schilderte deren Wohnung als einen wahren Zauberpalast.[2])

Jeden Mittwoch war in den Mittagsstunden großer Empfang in dem blauen Salon; an den anderen Tagen kamen nur die genaueren Freunde, und diese wurden in dem Schlafzimmer empfangen. Die Sitte der Zeit brachte es mit sich, daß die Dame des Hauses hier ihre Be-

[1]) Tallemant des Réaux, Historiettes, II, pag. 487 (éd Monmerqué & Paris): „C'est la première qui s'est avisée de faire peindre une chambre d'autre couleur que de rouge ou de tané.“

[2]) Mademoiselle de Scudéry, Le Grand Cyrus, 7. Theil, Buch I.

suche entgegennahm. Das große Bett, das, nebenbei bemerkt, damals statt des Sofas als Ruhebett diente, stand gewöhnlich, auf mehreren Stufen erhöht, frei in der Mitte des Zimmers. Die Herrin des Hauses empfing ihre Gäste entweder auf dem Bett oder daneben sitzend.[1]) Nur sehr vornehme Damen erlaubten sich auch im Bett liegend, freilich im vollen Putz, die Huldigungen der Besucher entgegenzunehmen. Die besuchenden Damen reihten sich mit Stühlen um die Hausfrau; die Herren standen hinter ihnen, oder breiteten, wenn sie recht galant waren, ihre Mäntel auf dem Boden vor den Schönen aus und ließen sich zu deren Füßen nieder.[2])

Diese Zusammenkünfte hatten keinen andern Charakter, als den der geselligen Vereinigung. Man plauderte, lachte, besprach sich über Politik, Litteratur und Tagesneuigkeiten. Was man verlangte, war einzig guter Ton und anständiges Benehmen. Ein jeder gab, was er konnte; der eine kämpfte mit witzigem Wort, der andere trug vor, was er gedichtet hatte, ein dritter las die Arbeit eines Fremden, und häufig entspann sich über das Gehörte eine lebhafte Unterhaltung. Aber nicht immer ging es bei der Marquise ernsthaft zu; war sie doch selbst jung und heiter, und später von einem Kreis lebhafter Töchter umringt. Man spielte zur Abwechslung muntere Gesellschaftsspiele, belustigte sich mit Theateraufführungen, man tanzte und machte fröhliche Ausflüge in die Umgegend, wobei es an Feuerwerken, Verkleidung im Geschmack der „Asträa", an Musik und tollen Streichen nicht fehlte.[3])

Was die Marquise bezweckte, war kein einseitiges schöngeistiges Wesen in ihrem Kreis. Das Beispiel Italiens, aus dem sie stammte, hätte sie allein schon von solchen Gedanken abgebracht. Aber in der Gesellschaft, die sie um sich vereinte, sollte Takt und Geschmack heimisch sein, sollte dem Geist sein Recht werden. Was Malherbe in seinen Dich-

1) Diese Alkoven hießen „les ruelles" oder „les reduits". Daher man später auch die litterarischen Gesellschaften und Koterien mit dem Namen „ruelles" bezeichnete.

2) Vergl. Shakespeares „Hamlet", III, 1:
Königin: Komm hierher, lieber Hamlet, setz Dich zu mir.
Hamlet: Nein, gute Mutter, hier ist ein stärkerer Magnet.
Polonius: Oho! Hört Ihr das wohl?
Hamlet: Fräulein, soll ich in Eurem Schoße liegen? (setzt sich zu Opheliens Füßen).
Ophelia: Nein, mein Prinz.
Hamlet: Ich meine, den Kopf auf Euren Schoß gelehnt.
Ophelia: Ja, mein Prinz.

3) Tallemant des Réaux erzählt mehrere ihrer lustigen Geschichtchen. Graf Guiche, der spätere Herzog von Grammont, war zu Besuch auf das Gut Rambouillet gekommen und hatte sich bei der Mahlzeit besonders an Champignons gelabt. In der darauffolgenden Nacht bemächtigten sich einige Spaßvögel seiner Kleider und ließen sie enger nähen. Als der Graf andern Tags sich ankleidete, erschrak er darüber, daß seine Kleider nicht mehr paßten — man brachte ihn auf den Gedanken, daß er infolge Genusses giftiger Schwämme schon geschwollen sei, und versetzte ihn in die lebhafteste Unruhe, bis ihm einer der Gäste ein Rezept aufschrieb, das ihn sicher heilen müsse. Dasselbe lautete: „Recipe de bons ciseaux et descous ton pourpoint."

tungen verfolgte, was d'Urfé mit seinem Roman erstrebte, was allen Gebildeten als notwendig erschien, die Pflege der ausgebildeten, festgeregelten, feinen Sprache, das wurde auch das Streben des Hôtel Rambouillet, wie man kurzerhand die Gesellschaft bezeichnet, welche Frau von Rambouillet mit ihrem Geist belebte.

Die edle Frau hatte dabei oft eine schwere Aufgabe. In ihrem Kreis trafen sich Männer der verschiedensten Parteien. Nach Heinrichs IV. Tod regten sich die alten Leidenschaften wieder, und als Richelieu später mit Entschiedenheit für die Aufrechthaltung und Stärkung der königlichen Macht eintrat, wuchsen die Feindschaften und politischen Antipathien unter dem Adel immer höher. Es kam zu Verschwörungen und Aufstandsversuchen, und Richelieu ließ mehr als einen Herrn des höchsten Adels seinen Widerstand auf dem Schaffot büßen. Unter solchen Verhältnissen war es doppelt schwer, einen neutralen Boden zu behaupten. Die Marquise hätte einen großen politischen Einfluß ausüben können, und wurde von den verschiedenen Parteien umworben; Richelieu ließ ihr eines Tags zumuten, sie möge seine Gegner in ihrem Haus beobachten, gewissermaßen belauschen, und ihm darüber berichten. Allein sie lehnte alle Anerbietungen ab und hielt den Frieden in ihrem Haus aufrecht.

Nun läßt sich nicht übersehen, daß ein in sich berechtigtes Streben, wie das des Hôtel Rambouillet, nach Veredlung des Tons und größerer Reinheit der Sprache leicht auf Abwege führen kann, zumal wenn die Reformatoren nicht in beständiger Berührung mit dem Leben und dem wahren Volkstum sich erhalten. Dann entsteht nur zu leicht eine Künstelei, welche zu Irrthümern führen muß, die oft gefährlicher sind, als die bekämpften Übel. In dem Bestreben, das Gewöhnliche und Gemeine zu vermeiden, wird man leicht unnatürlich; in der Absicht, den feinen Ton zu bewahren, wird man geziert, und büßt darüber das Gefühl für Wahrheit und echte Schönheit ein. Im Eifer für die äußere Form vernachlässigt man das Wesentliche, den Gedanken. Die Marquise selbst bewahrte immer ihre einfache natürliche Weise; ihre Tochter Julie schon nicht mehr in demselben Maß, obwol wir wissen, daß die Briefe der beiden Damen, entgegen der Art mancher ihrer Freunde, sich immer in ungeschminkter, ungekünstelter Sprache ausdrückten.[1]) Dagegen schreibt man der jüngsten Tochter, Angélique, schon einen bedeutenden Teil der Schuld zu, daß in der letzten Zeit ein falscher Ton sich im Hôtel Rambouillet breit machte. Der Kreis war gar groß und ein jeder wünschte sich darin hervorzuthun, auch wenn ihm die Kraft dazu fehlte. Da kam denn die äußere Form trefflich zu statten, denn diese wird gar oft zur Maske, hinter welcher sich die geistige Armut versteckt, und je leichter dieses Mittel erscheint, umso lauter wird die Heiligkeit der Form verkündigt. Die Eitelkeit, jene lärmende Schwester der Geistesarmut, kommt dann hinzu und verleitet zu Extremen. Was die Laune des Augenblicks ein-

[1]) Einige früher ungedruckte Briefe der Marquise und ihrer Tochter sind von V. Cousin, La société française, t. II, Appendice, S. 349 ff., mitgeteilt.

gegeben hat, was der Zufall gefügt hat, wird Gesetz, und aus der freien Vereinigung wird bald eine Koterie.

Auch das Hôtel Rambouillet bildete schließlich eine Art schöngeistiger Koterie, wenn auch der besten eine. Die Koterie bedingt aber Einseitigkeit und Verirrung.

In den früher so heiteren Kreis schlich sich mit der Zeit Affektation und Prüderie ein. Die Damen, welche sich mit der freundlichen Anrede „ma chère“ begrüßten, hießen deshalb bald „les Précieuses“, und diese Bezeichnung galt anfangs für einen Ehrennamen. Mit der Zeit jedoch erhielt das Wort eine spöttische Nebenbedeutung, gerade wie das Beiwort „les Illustres“. Es war zunächst nur eine einfache, längst übliche Spielerei, daß man sich im geselligen Verkehr häufig antike Namen beilegte. Die Dichter konnten ihren Geliebten unter dieser durchsichtigen Pseudonymität viel offener ihre Huldigungen darbringen. Die Marquise selbst wurde meistens als „Arthenice“ gefeiert und Malherbe rühmte sich, dieses Anagramm aus ihrem Namen Cathérine gefunden zu haben. Bald artete aber auch dieser Scherz aus: Affektation und Eitelkeit mischten sich ein, und besonders die lyrische Poesie litt unter den vielen „Daphnis“, „Tirsis“, „Philis“, den „Clarissen“, den „Damon“ und wie sie alle hießen. Gefährlicher noch war es, als auch der prüde Ton überhand nahm, und sich, durch solche Ermunterung gekräftigt, schnell in weitere Kreise verbreitete.

Die Marquise hatte sieben Kinder, darunter zwei Söhne. Von diesen letzteren fiel der ältere 1645 in der Schlacht bei Nördlingen, der zweite starb schon als Kind an der Pest. Von den fünf Töchtern traten drei ins Kloster, wo sie bis zur Würde von Äbtissinnen aufstiegen. Eine derselben erregte durch ihre Lebensart Anstoß, trat öffentlich gegen ihre Familie auf und wurde schließlich in einem Kloster interniert. Die älteste Tochter, Julie d'Angennes, stand der Mutter geistig am nächsten. Sie erwies sich als mutige Pflegerin ihres Bruders, als er an der Pest erkrankte, und pflegte ebenso später ihre Freundin, die Herzogin von Longueville, die, von den anderen verlassen, an den Blattern daniederlag. Lange Zeit war sie die Zierde und Hauptstütze der Gesellschaft des Hôtel Rambouillet, wie die vielen, oft herzlich faden poetischen Huldigungen beweisen, die man ihr darbrachte. Welcher Geist in späteren Jahren in ihrem Kreis herrschte, zeigt recht deutlich die Gabe, welche der Herzog von Montausier zu dem Namensfest der von ihm verehrten Julie fertigen ließ.[1]) Der Herzog bewarb sich seit langer Zeit um deren Hand. Für jenen Tag ließ er ein kostbares Album fertigen, in welchem auf den einzelnen Blättern 29 verschiedene Blumen von Künstlerhand gemalt waren. Die Freunde des Hauses mußten die poetische Spende dazu liefern: ein jeder gab ein Madrigal, viele auch mehr. So entstand, was unter dem Titel „Juliens Guirlande“ in der Geschichte der Galanterie eine gewisse Berühmtheit erlangt hat. Neben Montausier finden

---

[1]) Zum 22. Mai 1641; vielleicht war die „Guirlande de Julie“ auch als Geschenk zum Neujahr 1642 bestimmt.

sich unter den Dichtern die Namen von Arnauld d'Andilly, Chapelain, Colletet, Corneille, Desmarets, Scudéry, Tallemant des Réaux u. a. m. Trotz dieser großen Zahl von Dichtern und trotz der Beihilfe Corneilles ist das ganze doch nur eine Sammlung fader Complimente, welche von den Blumen der Reihe nach der vergötterten Julie gespendet werden.[1]) Diese konnte sich trotz solcher Liebesbeweise nur schwer und spät zur Heirat entschließen. Ein nettes Geschichtchen erzählt, sie habe den Herzog erst nach allen Regeln der Liebesgesetze und der Galanterie 14 Jahre hingehalten; er habe, wie es die Karte des „Reichs der Liebe" vorschrieb, und wie die Precieusen Molières es von ihren Liebhabern verlangen, die weite Reise machen müssen über die Ortschaften „Jolis Vers" und „Epîtres galantes" nach dem Städtchen „Complaisance", von da nach „Petits Soins" und „Assiduités", um nach längerem Aufenthalt in der Stadt „Tendre" am Fluß „Estime", endlich in der Hauptstadt des Landes, in „Tentre", am Fluß „Neigung" an das Ziel seiner Wünsche zu gelangen. Schade nur, daß diese so geistvolle Karte eine spätere Erfindung der precieusen Madeleine de Scudéry ist und zur Zeit, da das Hôtel Rambouillet blühte, noch nicht bekannt war. Es ist auch nicht anzunehmen, daß die Damen dieses Kreises schon ähnlich übertriebene Ideen gehegt hätten. Montausier war als Maréchal de camp mehrmals auf lange Zeit abwesend, im Elsaß und in Deutschland. Dazu kam, daß er drei Jahre jünger war als Julie und zur protestantischen Kirche gehörte. Erst als er zur katholischen Kirche übergetreten war, sah er seine Wünsche erhört. Er heiratete 1645 und nahm später am Hof Ludwigs XIV. eine bedeutende Stellung ein. Seines derben Freimuts halber bekannt, galt er lange, obwohl irrtümlich, als das Vorbild für Molières „Menschenfeind".

Die jüngste Tochter der Marquise, Angélique d'Angennes, wurde im Jahr 1658 mit dem Grafen Adhemar Monteil de Grignan vermählt, starb aber schon im Jahr 1664. Grignan heiratete noch zweimal, und seine dritte Frau war die Tochter der Marquise von Sévigné.

Doch das fällt in eine spätere Zeit. Das Hôtel Rambouillet erlebte noch das Aufblühen der klassischen Litteratur, den Ruhm Corneilles. Allein seit der Ehe der ältesten Tochter löste sich der Kreis allmählich. Bald kam die Nachricht von dem Tod des jungen Marquis auf dem Schlachtfeld. Das Haus wurde stiller. Die Marquise, nun schon bei Jahren und von zarter Gesundheit, zog sich mehr und mehr zurück. Der Ausbruch der Fronde rief viele Freunde des Hauses ins Feld, und so endigte jene schöne Geselligkeit ganz. Der Marquis starb 1652, und die edle Frau, seine Gattin, folgte ihm im Jahr 1665, im 77. Lebensjahr.

Das Hôtel Rambouillet hatte die Aufgabe erfüllt, die ihm in dem Kampf gegen die Verwilderung der Sitten und der Sprache gestellt war. Daß sich schließlich Manieriertheit einschlich, ist ein Vorwurf, der den

---

[1]) Die „Guirlande de Julie" ist nach dem noch erhaltenen Original öfters abgedruckt worden, z. B. in Livet, Précieux et Précieuses, 2me éd., Paris 1870. Didier & Cie.

Kreis der Marquise nicht allein trifft, denn diese Richtung lag in der ganzen Zeit.

In der Geschichte der Litteratur und der Gesellschaft würde man oft des Hôtel Rambouillet mit größerer Anerkennung gedacht haben, wenn sich nicht neben und nach ihm kleinere Koterien und schöngeistige Kreise geformt hätten, welche es nachahmen wollten, und sein Streben dabei zur Karikatur verzerrten. Gegen das Treiben dieser späteren „Precieusen" erhob sich mit Recht der gesunde Sinn des Volkes, und sie verschwanden, wie wir später sehen werden, von dem Hohn und Spott des Publikums verfolgt, unter den vernichtenden Streichen Molières.[1])

---

[1]) Außer den bereits angeführten Werken, die von dem Hôtel Rambouillet sprechen, vergleiche man noch P. L. Roederer, Mémoire pour servir à l'histoire de la société polie en France (Paris 1835, Firmin Didot frères); Victor Cousin, La société française au XVIIme siècle, d'après le „Cyrus" de Mademoiselle de Scudéry (2 vols., Paris 1858, Didier & Cie.) und desselben Autors: La jeunesse de Madame de Longueville (ebendaselbst); Walckenaer, Mémoires touchant la vie et des écrits de la marquise de Sévigné (Paris 1856, Firmin Didot frères, Bd. I, Kap. 4 und 5).

Wie sehr sich der Kreis des Hauses Rambouillet von den gezierten Precieusen unterschied, beweist auch ein Brief Balzacs an Chapelain vom letzten September 1638, worin es heißt: „Il y a longtemps que je me suis declaré contre cette pedanterie de l'autre sexe et que j'ay dit que je souffrirois plus volontiers une femme qui a de la barbe qu'une femme qui fait la sçavante... On ne parle jamais du Cid qu'elles ne parlent de l'unité du Subject et de la regle des vingt-quatre heures. O sage Arthenice! que vostre bon sens et vostre modestie valent bien mieux que tous les argumens et que toutes les figures qui se debitent chez Madame la **". Man vergleiche ferner Fléchier, Oraison funèbre de madame de Montausier, worin es heißt: „Souvenez-vous de ces cabinets que l'on regarde encore avec tant de vénération, où l'esprit se purifiait, où la vertu était révérée sous le nom d'incomparable Arthenice, où se rendaient tant de personnes de qualité et de mérite, qui composaient une cour choisie, nombreuse sans confusion, modeste sans contrainte, savante sans orgueil, polie sans affectation".

VII.

Die Ausbildung der Prosa.

Balzac und Voiture.

In dem Kreis der Marquise von Rambouillet sahen wir, neben anderen Schriftstellern und Dichtern, zwei Männer verkehren, die in der Geschichte der französischen Prosa eine ähnliche Stelle einnehmen, wie sie Malherbe in der Entwicklung der poetischen Sprache errungen hat. Balzac und Voiture waren es, welche der Prosa korrekte Schönheit, Wohlklang und Geschmeidigkeit gaben, und damit die Arbeit so vieler früheren Schriftsteller glücklich ergänzten.

Das Ideal, das jener Zeit vorschwebte, lag in der schönen Ordnung des Lebens. Das 17. Jahrhundert rang mit der Form. Was es an geistigem Besitz hatte, genügte ihm vollkommen; es kannte keine ihm selbst unverständliche Sehnsucht, keinen Traum von höherem Menschenglück in kommenden besseren Zeiten, darum auch keine krampfhafte Anstrengung, diese in vorschauendem Geist erkannten Güter zu erringen. Es war in sich zufrieden; besaß es auch vielleicht nicht viel, so war es doch ruhig und in Harmonie mit sich selbst; ihm galt es nur, seinen Besitz zu festigen und ihm jene äußere Form und jene Ordnung zu geben, welche seinen Wert erhöht und zugleich sichert. Ob König Heinrich die Regierung seines Landes mit sicherer Hand reorganisiert, ob die vornehmen Kreise neben dem Luxus des Lebens auch die Feinheit des geselligen Umgangs erstreben, ob man sich an zarten poetischen Gebilden erfreut, überall zeigt sich als Grundgedanke die Sorge um die feste Form. Das Leben soll sich für die bevorzugten Klassen glänzend, heiter und mühelos gestalten, und in dieser höheren epikuräischen Weise aufgefaßt, schließt der Lebensgenuß geistiges Interesse nicht aus. Aber nur in besonders glücklichen Jahrhunderten und bei hochbegabten Völkern kann sich Formgefühl und geistige Größe in glücklicher Harmonie vereinigen, und es erhebt sich dann eine Kultur, welche für Jahrtausende hinaus ihre Bedeutung für das Menschengeschlecht bewahrt.

Zu diesen seltenen bevorzugten Zeiten gehörte das 17. Jahrhundert nicht. In dem Bemühen, die Schönheit der Form zu finden, vernachlässigte es öfters den geistigen Inhalt seiner Schöpfungen, und bedachte nicht, daß es damit auch die erstere gefährdete.

Das haben wir schon an den Reformbestrebungen Malherbes gesehen, der die poetische Sprache regelte und klärte. Auch die Sprache

betrachtete man mit Recht als ein Kunstwerk, das die sorgfältigste Behandlung verlange. Die poetische Sprache aber entwickelt sich immer rascher und findet schneller die entsprechende Form. Schwieriger und langsamer ist die Ausbildung der Prosa. Erst nach mühevoller Arbeit gelangt dieselbe in ihrer Entwicklung so weit, daß sie jeder noch so leichten Schattierung des Gedankens richtigen Ausdruck verleihen kann. Erst wenn das Volk selbst eine gewisse Reife erlangt hat, wird auch seine Sprache genugsam erstarken, um in der Prosalitteratur eine Zeit klassischer Schönheit zu ermöglichen.

Um diese Entwicklung der Sprache hatten, wie schon gesagt, Balzac sowohl wie Voiture großes Verdienst. Wenn man jedoch die beiden Männer nebeneinander nennt, so geschieht dies nur, weil sie ein gleiches Ziel verfolgten.

Denn darauf beschränkt sich ihre ganze Ähnlichkeit. Im Charakter, in der Lebensweise, in ihren Schicksalen waren sie grundverschieden, und die Sprache, die sie redeten, weist einen ähnlichen Gegensatz auf. Balzac ging hauptsächlich von den Lateinern aus, seine Vorbilder waren Cicero und Seneca; pedantisch ernsthaft, wahrte er in allen Fällen seine Grandezza, und in der Einsamkeit eines ländlichen Asyls, ohne Fühlung mit dem Leben der Nation, wurde er mehr und mehr einseitig und manieriert. Voiture dagegen war warmblütig von Natur, dabei oberflächlich, ein Mann des heiteren, geselligen Lebens, von mancherlei Stürmen in der Welt umhergetrieben. Ausschließlich von dem Streben geleitet, zu gefallen, haschte er fortwährend nach Witz und begnügte sich nur zu leicht mit dem falschen Schein geistreichen Wesens.

Dennoch gehören beide Männer zu einander, denn sie ergänzen sich gewissermaßen. Balzac gab der Sprache die Würde, die Rundung und den harmonischen Fall der Sätze; dafür lehrte sie Voiture die Anmut in heiterem Scherz, die Leichtigkeit im gefälligen Nichts der Plauderei.

Balzac war um einige Jahre älter als Voiture, und erhob sich früher als dieser zu litterarischem Ruhm. Ihm haben wir also zunächst unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Jean Louis de Guez, Herr von Balzac, stammte aus edlem Geschlecht und war im Jahr 1594 zu Angoulême geboren. Sein Vater hatte einige Zeit im Dienst des Herzogs von Epernon gestanden, dann aber sich in das Privatleben zurückgezogen.[1]) Er selbst war in seiner Jugend nach Leyden geschickt worden, um seine Studien zu vollenden. Als der Herzog von Epernon es unternahm, seine frühere Gönnerin, Maria von Medici aus Blois, wohin dieselbe verbannt war, zu befreien, bediente er sich des jungen Balzac, um die nötigen Schriften abzufassen. Bei dieser Gelegenheit soll auch Richelieu, welcher der Königin damals noch nahe stand und zwischen ihr und Ludwig XIII. vermittelte, auf ihn aufmerksam geworden sein. Wenigstens erzählt dies Balzac in einer

---

[1]) Der Herzog von Epernon war lange Zeit der Günstling Heinrichs III. und gewann später einen ähnlichen Einfluß auf Maria von Medici.

späteren Schrift; er fügt hinzu, Richelieu habe ihm damals eine große Zukunft versprochen und zunächst eine Abtei mit 10.000 Livres jährlicher Rente in Aussicht gestellt, dann aber nichts von seinen Versprechungen gehalten.[1]) Balzac vergißt, daß er später zum Historiographen des Königs mit einem Gehalt von 2000 Livres ernannt wurde. Das Amt verpflichtete zu nichts, und wenn Balzac über die unregelmäßigen Zahlungen zu klagen hatte, konnte er sich wenigstens mit dem Gedanken trösten, daß er seinerseits sich auch nicht anstrengte, seine Aufgabe zu erfüllen.

Doch wir haben vorgegriffen. Im Jahr 1621 ging Balzac als Agent des Bischofs von Toulouse, de Nogaret, der später als Kardinal de La Valette bekannter wurde, nach Rom, verlor aber nach einiger Zeit die Gunst seines Gönners und zog sich nun nach Balzac, einem Gut seiner Eltern an der Charente, zurück. Er war kränklich und scheute jede Aufregung. In seinen Briefen aus jener Zeit spricht er von Fieber, Gicht und Steinbeschwerden, und erzählt, daß ein heftiger Blutsturz ihn zweimal an den Rand des Grabes gebracht habe.[2]) Darum schien er nun auf jeden weiteren ehrgeizigen Plan zu verzichten; er richtete sich in seinem Tuskulum in der Nähe von Angoulême zu friedlichem Leben ein und schien sich ganz dem Heil seiner Seele widmen zu wollen, wie er einem Freund schrieb, dem er von der Änderung seiner Lebensweise berichtete.[3]) Allein gar so leicht fand er diesen Wechsel doch nicht. In einem jammervollen Brief wendete er sich um Hilfe an den Bischof von Ayre. Er zürne sich selbst, denn bei allen Bethätigungen seiner Frömmigkeit fühle er sich kalt, die Kirche erscheine ihm wie ein Gefängnis. Er sei wol traurig, aber nicht bußfertig; und wenn er manchmal beschließe, seine Lebensweise zu ändern, wenn ihn auch manchmal ein Schimmer von Devotion erleuchte, so dauere dieses Licht nicht lang. Darum möge der Prälat sich seiner erbarmen und an seiner Bekehrung arbeiten.[4]) Balzac zeigte sein Leben lang treue Anhänglichkeit an die Kirche und frommen Sinn. Wie weit wir es aber hier mit dem Ausdruck wirklicher Seelenkämpfe zu thun haben, ist nicht recht klar. Der lange Brief ist zu rhetorisch; er spielt mit Antithesen und gefällt sich in Übertreibungen. Die majestätische Form und der voll ins Ohr fallende Klang der Phrase gingen ihm über die Wahrheit

[1]) Balzac, Entretien n⁰ VIII, 2de histoire. Siehe die neueste Ausgabe seiner Werke: Oeuvres de J.-L. de Guez de Balzac, publiées sur les anciennes éditions par L. Moreau (Paris 1854, J. Lecoffre & Cie.), 2 Bde. Die Ausgabe ist nicht vollständig und enthält nur eine etwas einseitige Auswahl der Briefe und Abhandlungen, bringt aber alle Hauptwerke.

[2]) Siehe Balzacs Brief an den Bischof von Ayre vom 4. Juli 1622 und Entretien n⁰ II.

[3]) Brief an Girard vom 17. Januar 1623 (Lettres, livre III, n⁰ 13): „Pour moy, je suis absolument resolu à changer de vie, et n'avoir plus de soin que de faire mon salut et de procurer celuy des autres“. In dem vorhergehenden Brief an denselben hatte er noch gesagt: „J'aime encore mieux le vice, pourveu qu'il soit docile, que la vertu quand elle est farouche“.

[4]) Brief an den Bischof von Ayre vom 20. September 1623.

des Ausdrucks. Von anderer Seite wissen wir zudem, daß man im Haus Balzac vortrefflich speiste und der junge Herr sich sogar durch seine Erfindungen auf dem Gebiet der Kochkunst auszeichnete.[1])

Zudem suchte Balzac früh seinen Ruhm in der Stilistik. Seine Briefe waren fast immer mit Rücksicht auf die Öffentlichkeit geschrieben, und schon im Jahr 1624 ließ er eine Sammlung derselben drucken. Sie erregten in dem allerdings noch kleinen Kreis von Kennern und Litteraturfreunden die größte Bewunderung. Balzac galt mit einem Mal als der erste Schriftsteller seiner Zeit, als der unübertroffene Meister der französischen Sprache. In der That weisen die Briefe in der Form einen bedeutenden Fortschritt auf. Klar, abgemessen, in runden, schön gefeilten Perioden floß ihre Prosa dahin. Doch umso ärmlicher war ihr Inhalt. Schwerfällige Komplimente, Freundschaftsbeteuerungen, nichtssagende politische Bemerkungen füllen den größten Teil seiner Briefe. Diejenigen, in welchen er sich etwas natürlicher zeigt und sich selbst offener giebt, sind selten. Dahin gehört u. a. ein Brief an La Motte-Aigron, einen Advokaten in Angoulême. Balzac beschreibt ihm darin sein Haus, das waldige Thal umher, seine Spaziergänge am Ufer der Charente und die Unverdorbenheit des Volkes.[2]) Daneben finden sich dann wieder Briefe, in welchen er die Frage behandelt, ob die Engel eine Seele haben, oder in welchen er von der Notwendigkeit spricht, demütig zu sein, keine neuen religiösen Satzungen zu machen, sondern sich mit der Weisheit der Väter zu begnügen.[3]) Ein andermal spricht er sich geringschätzig über die Kunstwerke in Neapel und Venedig aus. Er interessiere sich nicht für derlei Dinge, denn dem Marmor fehle die Gabe des Worts, und die Gemälde seien nie so schön wie die Wahrheit.[4]) So erscheinen uns die Briefe, gleich allen anderen Briefen Balzacs, die später veröffentlicht wurden, nur als frostige, rhetorische Übungen eines phantasielosen, kühlen Mannes, dessen geistiger Horizont sich nicht weit erstreckte.

Einige Jahre nach der Sammlung der Briefe, im Jahr 1631, veröffentlichte Balzac sein erstes größeres Werk: „Le Prince“, in welchem er das Bild Ludwigs XIII. und zugleich das Ideal eines christlichen Fürsten zu zeichnen sich bemühte. Das Buch macht Ansprüche auf politische Bedeutung. Balzac nimmt darin die Miene eines scharfsichtigen Staatsmanns an, den man nicht in Unthätigkeit lassen soll. Er will eine Darstellung der inneren und äußeren Politik Frankreichs geben, allein

---

[1]) Siehe einen Brief Voitures an Costar ohne Datum: „Monsieur de Balzac n'est pas moins elegant dans ses festins que dans ses livres. Il est *magister dicendi et coenandi.* Il a un certain art de faire bonne chere, qui n'est gueres moins à estimer que sa Rhetorique, et entre choses, il a inventé une sorte de potage que j'estime plus que le Panegirique de Pline et que la plus longue harangue d'Isocrate.“ (Lettres de Voiture, publiées par Amédée Roux. Paris 1856, Didot frères, S. 278.)

[2]) Vom 4. September 1622.

[3]) Über den Geist der Engel s. seinen Brief an Boisrobert, 3. Buch, nr. IX der Briefe. — Vergl. ferner den Brief an Boisrobert, Buch III, nr. 6.

[4]) Brief an den Bischof von Ayre, Buch I, nr. 11.

seine Ausführungen beweisen nur, wie sehr ihm jedes geschichtliche Verständnis und jeder staatsmännische Blick abgingen.

Gewissermaßen als Einleitung giebt er eine Beschreibung seines sorglosen Lebens, das zwischen Studien, Unterhaltung und Spaziergängen geteilt ist. Er erzählt dann, wie er auf einer seiner kleinen Wanderungen an dem Ufer der Charente eines Tags einen holländischen Edelmann getroffen habe, der sich aus der Sklaverei in Algier gerettet hätte. Dieser habe ihm viel von seinen Erlebnissen erzählt, u. a. auch von einem seiner Leidensgefährten, einem Franzosen, der mit einem andern Sklaven, einem Spanier, über die Festigkeit von La Rochelle in Zwist geraten und schließlich von demselben erschlagen worden sei. Balzac findet den glühenden Patriotismus des Spaniers bewunderungswürdig, und tadelt die Undankbarkeit des französischen Volkes, das seinen König Ludwig den Gerechten nicht laut genug preise. Ludwig habe Frankreich den Frieden wiedergegeben, und so dürfe man sich nicht mehr auf stumme Bewunderung beschränken, und auch er, Balzac, wolle nun das Schweigen brechen.

Dies führt ihn zu seinem eigentlich Thema, der inneren Politik Ludwigs XIII., die er im ersten Teil seines Buchs behandelt. Er feiert zunächst die Einnahme von La Rochelle, dem Asyl aller Übelgesinnten. Jetzt erst sei Frankreich völlig geheilt und der Friede für lange Zeit gesichert. Denn gegen des Königs Macht könne künftig niemand mehr streiten. Diesen Ausführungen folgt ein begeisterter Hymnus auf den Monarchen. Doch verwahrt sich Balzac gegen den Vorwurf der Schmeichelei; er suche nicht Unbedeutendes über Gebühr aufzublähen, sondern lege nur Zeugnis von der Gegenwart für die Zukunft ab.

Die ganze Schrift ist von streng monarchischem Sinn erfüllt; sie verteidigt das System der uneingeschränkten Monarchie. Der König hat nur Gott über sich, und nur gegen ihn kann er sündigen.[1]) Aber Ludwig ist wahrhaft fromm; ja er würde lieber Juden und Hexenmeister, die erklärten Feinde der Wahrheit, an seinem Hof zulassen, als die Heuchler, welche das Gewand Christi tragen, um ihn besser zu verraten. Der König, der in seiner Stellung so viel Gelegenheit zu fehlen findet, ist trotzdem rein und keusch; nicht aus Schwäche des Temperaments, sondern gestützt von seiner Vernunft. Seine Vergnügungen sind edel, seine Thätigkeit ist unermüdlich, seine Gerechtigkeit unerschütterlich. In seiner Begeisterung preist Balzac sogar die Ermordung des Marschalls d'Ancre, welche auf Geheiß Ludwigs XIII. stattfand, als eine rettende That. Hat doch auch Moses einen Ägypter erschlagen! Ebenso findet Balzac es ganz recht, daß der König nach Gutdünken seine Unterthanen ins Gefängnis werfen läßt. Er hat oft schwere Sorgen, und wenn er sie bannen kann durch die Verhaftung eines Menschen, der ihm gefährlich erscheint, warum sollte er es nicht thun? Er straft diesen Menschen ja nicht, er giebt ihm nur Ruhe. Freilich die Ruhe des Gefängnisses; doch welcher treue Diener wird nicht freudig eine solche Haft erdulden, wenn er

[1]) Le Prince, chap. VI.

dadurch seine Anhänglichkeit beweisen und die Befürchtungen seines Herrn zerstreuen kann? Ist es nicht besser, einen noch unschuldigen Menschen vor einem möglichen Fehltritt zu bewahren, als zu warten, bis er schuldig geworden ist, um ihn dann zu strafen?

So weit war man in wenig Jahren gekommen! Von dem Recht des Volkes, von seiner Selbstregierung, von seiner Teilnahme an der Verwaltung hat Balzac keine Ahnung mehr. Er verherrlicht den Polizeistaat und die Willkür, und seine Ansichten entsprachen den Ideen einer großen Majorität im Lande.

Im zweiten Teil seines Buchs wird die äußere Politik Ludwigs betrachtet, und derselbe als Vertheidiger der europäischen Freiheit gepriesen, während Spanien und England aufs heftigste angegriffen werden. Wir brauchen Balzac nicht in den weiteren Ausführungen zu begleiten, zumal dieselben immer wieder in einem Lob des Königs endigen. Im letzten Kapitel wird Ludwig noch als die Stütze Roms gefeiert. Er weiß, daß er der Erbe der Fürsten ist, welche den Päpsten die Flaminia, die Emilia, die Insel Corsika, die Herzogtümer Spoleto und Benevent, sowie alles Land zwischen Parma und Lucca geschenkt haben; er ist der Enkel dessen, der sich mit größerem Recht als Konstantin den Wohlthäter der Kirche nannte. Kurz, Balzac kennt keinen Menschen, welchen König Ludwig nicht übertreffe; kein Leben, das der Bewunderung würdiger sei, als das seines Fürsten.

Wenn das Buch in der Idee seines Verfassers ein Gegenstück zu dem „Fürsten“ des Macchiavell bilden sollte, so erreichte es seinen Zweck nicht, denn es ist ohne Geist, ohne Geschmack und ohne Takt geschrieben; es hat sein Rüstzeug größtenteils aus dem Arsenal der philologischen Gelehrsamkeit entnommen, und verschanzt sich hinter den vielfach entstellten und mißverstandenen Traditionen der griechischen und römischen Geschichte. Nur in der Form zeigt Balzac sein Talent; er versteht es, die verschiedenen Fragen leicht, verständlich und in schöner, abgerundeter Sprache zu behandeln. Sein Werk erschien, wol nicht ganz zufällig, gerade zur Zeit, da die lange Rivalität zwischen der Königin-Mutter und Richelieu mit der Verbannung der ersteren geendigt hatte. Balzac erwähnt diese Vorgänge in den zwei Schreiben an den Kardinal, die er gewissermaßen als Widmung dem Buch vorsetzte. Allein er war in seinen Äußerungen so ungeschickt, daß er sowohl Richelieu als auch die Partei der Königin, zu der er früher selbst gehört hatte, verletzte. Dabei wollte er sich dem allmächtigen Minister als ein allezeit getreuer Unterthan empfehlen. Er streite nie mit dem Steuermann, der sein Schiff führe, und sei kein Freund von Neuerungen. „Ich beuge mich der Tyrannei“, sagte er ihm, „wünsche aber eine gerechte Regierung. Wenn meine Oberen lästig sind, bin ich gelehrig und geduldig; wenn sie sind, wie sie sein sollten, bin ich ihnen dankbar und in Liebe zugethan.“

Alle diese Winke blieben unbeachtet. Richelieus Scharfblick mochte den Mann der schönen Phrasen längst erkannt und gewürdigt haben. Balzac gesteht ein, daß er sich mehrmals an den Hof und zu Richelieu

begeben habe, um eine Stellung zu erlangen, allein er habe diese Schritte nur aus Liebe zu seinem Vater gethan, der für ihn ehrgeizig gewesen wäre. Wie weit dies richtig ist, bleibe dahin gestellt. Jedenfalls änderte Balzac sein Urteil über Richelieu, als derselbe die Augen für immer geschlossen hatte. Der unvergleichliche Kardinal, „dessen Weisheit Gott die Regierung der ganzen Erde anvertrauen könnte“, und „dessen Geist keine Grenzen kennt“,[1]) wurde später von ihm beschuldigt, das Unglück des Landes gewollt zu haben.[2])

So blieb Balzac denn in seiner stillen Provinz. Aber sein Ruhm litt nicht unter dieser Isolierung. Je ferner er stand, desto höher sah man zu ihm hinauf. Von allen Seiten huldigte man ihm und bat um sein Urteil; man kam von weiter Ferne, ihn in seiner Heimstätte aufzusuchen, und die neugegründete Akademie nahm ihn alsbald unter die Zahl ihrer Mitglieder auf. Kam er einmal nach Paris, was selten geschah, so sah er sich gefeiert, von dem gastlichen Hôtel Rambouillet willkommen geheißen, als Schiedsrichter in Fragen der Ästhetik angerufen. In dem Streit, der die litterarischen Kreise aus Anlaß des „Cid“ bewegte, wendete sich Corneilles Gegner, Scudéry, ebenfalls an ihn und bat um sein Urteil. Wir werden später auf Balzacs Antwortschreiben zurückkommen; hier sei nur bemerkt, daß er seine Ansicht allerdings in vorsichtiger Weise äußerte, um keine Partei zu kränken, daß er aber bei alledem die Schönheit des Corneille'schen Dramas rückhaltslos anerkannte. Der Aufenthalt in der Provinz, der manchen Nachteil für ihn mit sich brachte, hatte ihn wenigstens vor den kleinlichen Kämpfen der Koterien so ziemlich bewahrt und seinen Blick frei erhalten.

Doch das führt uns weit über die Grenzen unseres Bandes hinaus, der sich mit der Periode des Übergangs zur klassischen Litteratur beschäftigen soll. Allein, um ein Gesamtbild Balzacs zu gewinnen, sei hier auch seiner späteren Arbeiten bereits gedacht.

Im Jahr 1644 gab er eine Sammlung von Abhandlungen (Discours) heraus, welche sehr verschiedenartige Fragen behandelten. Bemißt man sie nach ihrem inneren Wert, so bedeuten sie allerdings nicht viel. Allein sie waren nicht ohne Einfluß auf die französische Litteratur und so müssen wir einige von ihnen näher betrachten.

Zunächst finden wir vier philosophisch-historische Aufsätze, welche Balzac für die Marquise von Rambouillet geschrieben hat, und die sich mit den Römern, den edlen Vorfahren der Dame, beschäftigten. In seiner ersten Abhandlung will Balzac den Charakter des römischen Volkes beleuchten, und er entwirft darin ein völlig unwahres, phantastisches Bild.

---

[1]) Lettre de Balzac au Cardinal de Richelieu, livre I, n° 2.

[2]) Siehe Discours à la Reine Regente: „Mais parce que si nous soustenions si affirmativement qu'un Espagnol qui est hors de la Cour a commencé la querelle, on nous repartiroit avec presque autant d'affirmation, qu'un François qui n'est plus au Monde ne l'a pas voulu finir, et qu'ayant dessein de perpetuer nos maux, pour rendre eternelle son authorité, il a tousjours meslé son ambition dans la justice de la cause de la France, je ne suis pas d'avis que nous examinions cette question avec trop de curiosité.“

Er schildert den Römer als das Ideal unerschütterlicher Mannestugend: als einen Mann, der sowol der Eitelkeit, wie der Furcht und der Habsucht unzugänglich gewesen sei, der gleichzeitig den offenen Angriff und die geheimen Machinationen der Gegner zu Schanden gemacht habe. Für eine so gesunde und starke Seele habe es keine Gefahr gegeben.

Mit diesem Lob nicht zufrieden, bespricht Balzac in einem zweiten Aufsatz die Gabe der Römer für die gesellige Unterhaltung und hauptsächlich für die Konversation Damit will er der Marquise besonders angenehm sein, und wir ersehen aus seiner Schilderung der römischen Gesellschaft deutlich das Ziel, das seiner Gönnerin vorschwebte. Balzac holt weit aus, denn er beginnt seinen Aufsatz mit Aristoteles. Ohne solchen gelehrten Apparat geht es nun einmal bei ihm nicht. Er will beweisen, daß die Römer auch auf diesem Gebiet die Griechen übertroffen haben. Die römische Urbanität habe höher gestanden, als der Atticismus. In dem vertrauten Kreis der römischen Gesellschaft habe man zweifelsohne jene nachlässige Grazie und jene natürliche Anmut gefunden, die freilich der Regeln spotte, und darum den Gelehrten unverständlich bleibe.

Balzac wußte genau, zu wem er sprach. Aber gleich als ob er seinen Satz von dem Ungeschmack der Gelehrten drastisch beweisen wollte, fuhr er in seiner Begeisterung fort und lehrte, daß ein Volk, welches gefangene Könige durch die Straßen seiner Hauptstadt habe schleppen sehen, nichts Gemeines in seinem Geist bewahrt habe. Selbst die Hefe des Volkes sei noch „precieux“ gewesen. Niemals hätten die Römer ihre Größe gänzlich ablegen können; sie hätten nie eine Bewegung gemacht, die ihrer weltbeherrschenden Stellung unwürdig gewesen wäre, ja sie hätten selbst mit Würde gelacht und gespielt.

Bei dem Ansehen, das Balzac allgemein genoß, sind diese Aufsätze nicht zu übersehen. Sie wirkten bestimmend auf das Urteil vieler Kreise Hatte man sich schon früher gewöhnt, die altrömische Welt als den Inbegriff heroischer Größe anzusehen, so erhob Balzac diese Idee nun fast zur Höhe eines Dogmas. Bevor er seine Aufsätze drucken ließ, hatte er sie schon der Marquise eingesandt, und es ist nicht unmöglich, daß Corneille sie dort gelesen und in ihnen die Ermutigung gefunden hat, die Heldenfiguren seiner römischen Tragödien mit jener herben, oft über-, wenn nicht unmenschlichen Größe auszustatten. Jedenfalls ist die Übereinstimmung der beiden Männer in ihren Ansichten von der altrömischen Welt hervorzuheben, denn eben diese Ansichten haben geholfen, die französische Tragödie in ihrer steifen Feierlichkeit zu bestärken.

Umsomehr überrascht es, Balzac in zwei weiteren Abhandlungen: „Über die Beredsamkeit“ und „Über das Lustspiel“, als den eifrigen Verteidiger einer natürlichen und lebenswahren Dichtung gegenüber der gezierten Eleganz zu finden, welche aus Italien her sich einschlich. Besonders in dem letzten Aufsatz tadelt er das Streben, alles in falscher Weise zu idealisieren. Eine ländliche Scene z. B. müsse eine gewisse natürliche Derbheit bewahren und nicht nach gesuchter Feinheit haschen. In solchen Stücken seien die Hütten oft nach dem Plan der Paläste gebaut. Allerdings spricht Balzac nur von italienischen Schauspielen und deren

französischen Nachahmungen, doch ist es schwer, bei seinen Worten nicht auch an „Asträa" zu denken. „Wir sahen gekünstelte Menschen, gemachte Leidenschaften und gezierte Handlungen. Wir sahen die Natur gefälscht und eine Welt, die nicht die unsere ist. Wo man nur Klarheit und Milde gebraucht hätte, strebten unsere Dichter nach Kraft und Glanz." Er erhebt sich ferner gegen die unglückliche Idee, daß das Volkstümliche aus der Poesie zu verbannen und nur die feine, adelige Welt der dichterischen Darstellung würdig sei. Nur müsse man die verschiedenen Menschen auch je nach ihrem Stande verschieden reden lassen und nicht alle so, als ob sie gerade von der Universität kämen.[1])

Aus den anderen Aufsätzen ist nur noch der Diskurs an die Königin-Regentin Anna von Österreich hervorzuheben. Balzac beschwört darin die Regentin, dem verderblichen Krieg in Deutschland ein Ende zu machen und Frankreich den Frieden zu geben. Das Volk sei im tiefsten Elend; Siegesbotschaften und der Ruhm der Generale vermöchten nicht es zu ernähren; es verlange mehr Brot und weniger Lorbeeren. „Eure Majestät ist gut!" ruft Balzac ihr zu: „Ihr Herz ist nicht von Eisen oder Marmor!" Er hofft dabei mehr Erfolg von ihrer Frömmigkeit, die den Himmel rühren werde, als von ihrer Macht. Und welch ein Glück, wenn der Friede dem Lande seine Segnungen wieder brächte! Dann sähe man keine Meteore mehr, welche die Sterne und die Sonne verdunkelten, keine fremden, furchtbaren Erscheinungen, dann werde sich Frankreich wieder verjüngen und sein, wie es zur Zeit der Väter gewesen.

Die weiteren Aufsätze können wir übergehen. Es genügt zu bemerken, daß Balzac sich in einigen derselben wegen mehrerer Stellen seiner „Briefe" und seines „Fürsten" verteidigte, die Vortrefflichkeit des Klosterlebens pries und von dem Alter der christlichen Kirche handelte.

Sein Leben verfloß still und einförmig. Mit der Außenwelt, besonders mit der Pariser litterarischen Welt, stand er in regem Verkehr, und unter den Gelehrten daselbst war ihm besonders Valentin Conrart in treuer Freundschaft verbunden.[2]) In seinen letzten Jahren beschäftigten ihn mehrere größere Arbeiten, von welchen er jedoch nur eine, den „Socrate chrestien", eine Reihe religiöser Betrachtungen und kirchengeschichtlicher Abhandlungen, im Jahr 1652 selbst veröffentlichte.

Er starb am 18. Februar 1654, nachdem er seinen Vater nur wenige Jahre zuvor, 1650, im höchsten Alter und seine Mutter erst im Jahr 1653 verloren hatte. Gegen das Ende seines Lebens einem strengen kirchlich-religiösen Leben mit steigendem Eifer zugethan, hatte er sich zwei bequeme Zimmer im Kapuzinerkloster zu Angoulême herrichten lassen, um einen Teil des Jahrs daselbst in klösterlicher Stille zu verbringen. Er starb jedoch nicht dort, sondern während eines Besuchs,

---

[1]) „Ainsi le genre Mediocre est, en quelques occasions, le genre Parfait, soit dans la Poésie, soit dans la Prose." Discours sixiesme. Response à deux questions ou du charactere et de l'instruction de la Comedie. Ed. L. Moreau. Bd. I, S. 295 u. 298.

[2]) Über Conrart Genaueres in dem Abschnitt über die Akademie.

den er bei seiner verwitweten Schwester in Angoulême machte. In seinem Testament fanden sich die Kirche und die Armen als Erben seines Vermögens eingesetzt.[1])

Die Veröffentlichung der nachgelassenen Werke übernahm Conrart, der im Jahr 1657 die „Unterhaltungen" („Les Entretiens") und ein Jahr später den „Aristipp" herausgab.

Die „Entretiens" enthalten verschiedenartige Aufsätze, meist moralphilosophischen Inhalts. Gewissermaßen als Einleitung spricht Balzac darin von der Annehmlichkeit eines in der Stille verbrachten Lebens. „Ich verkehre nur mit meinen Freunden aus dem Altertum", sagt er dabei. Dann erzählt er einige Vorfälle seines Lebens,[2]) und ergeht sich in den folgenden Aufsätzen über die Eitelkeit, wobei er sich selbst gegen den Vorwurf der Überhebung verteidigt, spricht ferner über die Kritik, über Montaigne, über Ronsard und Malherbe, über kirchliche Ceremonien und derlei Fragen mehr.

Im „Aristipp" versuchte Balzac das Ideal eines Staatsmanns zu zeichnen. Er wollte in dieser Schrift, die er von allen seinen Arbeiten für die beste hielt, die er „im Feuer der Jugend" begonnen hatte und an der er fortwährend feilte, ein Gegenstück zu seinem „Fürsten" bieten. Er erzählt, wie der Landgraf von Hessen im Jahr 1618 auf der Heimreise von Spaa nach Metz kam und den Herzog von Epernon besuchte, der dort residierte. Kaum angekommen, erkrankte der Landgraf und mußte längere Zeit in Metz verweilen. In seinem Gefolge befand sich ein feingebildeter Edelmann, ein Franzose, dessen Vorfahren jedoch aus Deutschland stammten. Derselbe hatte dem Landgrafen vorzulesen, und durch seine geistvolle Unterhaltung half er ihm über manche schwere Stunde hinweg. Der Landgraf nannte ihn mit dem Freundesnamen Aristipp. Balzac, der gerade in Metz war, machte die Bekanntschaft dieses Mannes, wurde auch dem deutschen Fürsten vorgestellt und nahm Teil an seinen Unterhaltungen. Aristipp las damals gerade Tacitus vor und begleitete seine Lektüre mit ausführlichen Erläuterungen. Diese Geschichte von dem Aufenthalt des Landgrafen in Metz bildet gewissermaßen die Einleitung zu dem Balzac'schen Buch, denn die Erklärungen und Reden Aristipps, welche dessen Hauptinhalt ausmachen, sind so wiedergegeben, als habe Balzac sie zu Hause nur aus der Erinnerung niedergeschrieben.

Wie in seinem „Fürsten", so bewies Balzac auch hier, daß er kein Politiker war. In der Stille seines Landlebens hatte er sich in Spekulationen und Ideen vertieft, die zur realen Welt in keiner Beziehung standen. Die modernen Verhältnisse waren ihm fremd, und er maß sie immer mit dem Maßstab seiner alten Geschichte. Handelt er von der Gefahr des Monarchen, welcher zu sehr auf die Einflüsterungen seiner Günstlinge hört, so verwahrt er sich schnell, als ob er einen König

[1]) Sein Grab befand sich im Hospital „Notre Dame des Anges", bis seine Reste 1851 in die Kapelle des jetzigen Hospitals übertragen wurden.

[2]) Entretien n⁰ II.

tyrannisieren und ihm verbieten wolle, einen Günstling und Vertrauten zu wählen. Habe doch auch Gottes Sohn hienieden einen Liebling vor allen anderen ausgezeichnet. Er will nur Vorsicht in der Wahl empfehlen und erinnert dabei an die Freigelassenen des Kaisers Claudius und an die Diener der Söhne Konstantins, statt wenigstens einige schlagende Beispiele aus der Geschichte seines Landes zu geben, die wahrlich nahe genug lagen. Geradezu komisch wirkt sein Wunsch, der leitende Staatsminister solle immer unvermählt bleiben. Zeigt sich in dieser barocken Ansicht nur Balzacs Vorliebe für die klösterlichen Ideen und das Cölibat, oder glaubte er damit als feiner Politiker dem herrschenden Minister, dem Kardinal Mazarin, etwas Angenehmes zu sagen?

Die verschiedenen Schriften des Mannes haben uns fast zu lang beschäftigt, wenn man bedenkt, daß sie heute fast unbeachtet bleiben. Allein aus ihrer heutigen Unpopularität darf man nicht auf ihre geringe Bedeutung für eine frühere Zeit schließen. Der Einfluß Balzacs auf seine Zeitgenossen war allerdings sehr groß.

Betrachten wir ihn als Menschen, so erinnert er uns in mancher Beziehung an Malherbe, obwol er milder und humaner ist. Aber er ist wie jener pedantisch und kalt; trotz seiner philosophischen Resignation erscheint er überaus lüstern nach Lob. Er ist ohne Phantasie, ohne große Ideen, ohne höhere Anschauung, das Muster eines allzeit gehorsamen Unterthans. „Der Weise hütet sich, diejenigen zu reizen, welche ihn verderben können", sagt er einmal. „Die Unschuld selbst wird schuldig, wenn sie die Verfolgung veranlaßt."[1]) Er findet die Ursache der allgemeinen Schwäche und Feigheit, des zerrütteten Wohlstands in Frankreich in dem Umstande, daß man nicht mehr so viel Kriegsleute wie früher und dafür umsomehr Advokaten und Bücherschreiber habe.[2])

In seinem Haus darf kein Gespräch über Politik, über Religion und Philosophie geführt werden.[3]) Er unterwirft sich der Autorität der Kirche, überzeugt, daß die Meinung eines einzelnen nie so gesund sein kann, wie der allgemein herrschende Glaube, gleich wie ein Wassertropfen leichter verdirbt, als der Ocean.[4]) Und so kümmert ihn auch

---

[1]) Lettre à Mr. Borstel, 26 avril 1634: „Les sages n'irritent jamais ceux qui les peuvent perdre... L'innocence mesme se rend coupable lorsqu'elle attire la persecution".

[2]) Le Prince, chap. XII: „L'oisiveté ne peut entrer dans les Estats bien policez par une plus subtile ny plus dangereuse tromperie que celle des lettres. Ce sont ces personnes oisives et paresseuses, qui en partie ont ruiné le commerce et l'agriculture, qui sont cause de la foiblesse de nostre Estat et de la lascheté de nostre Siecle. Et si dans un grand Royaume on ne peut aujourd'huy lever que de petites armées, ... c'est que la pluspart de ceux dont on composeroit ces puissantes et formidables armées embrassent une profession contraire à celle des armes et qu'il y a un grand peuple inutile, qui consomme toute sa cholere en procez, et ne se sert de ses mains qu'à faire des Escritures et des Livres." Man sieht, daß die Klagen über das „papierene Zeitalter" und das „skrophulöse Gesindel" schon alt sind.

[3]) Le Prince, chap. I.

[4]) Lettre à l'Evesque d'Ayre, 20 septembre 1623: „Quelque desbauché qu'ait esté mon esprit, je l'ay tousjours soumis à l'authorité de l'Eglise, et au

das Schicksal seiner Mitmenschen im ganzen sehr wenig. Er habe sich gewöhnt, schreibt er von Rom an den Kardinal de La Valette, die politischen Vorgänge um ihn her so gleichgiltig zu betrachten, als seien es Ereignisse, die man ihm aus Japan melde. Man käme ja nie zu Ende, wenn man sich die Welthändel zu Herzen nehmen und für das Volk sich interessieren wolle. Wenn man alle Menschen für seine Brüder halte, komme man aus der Trauer nicht heraus.[1]) Bei der Beurteilung eines Menschen muß man freilich mit solchen brieflichen Äußerungen, die vielleicht im Augenblick der Ermüdung geschrieben sind, vorsichtig sein. Wenn sie aber durch die ganze Lebensweise des Schreibenden als seine wirkliche Meinung bestätigt werden, gewinnen sie doppelt an Gewicht. Und dies ist bei Balzac der Fall, der trotz seiner politischen Schriften sich von jeder wärmeren Teilnahme an dem Geschick seiner Mitmenschen freihielt. Dafür kannte er auch keine Leidenschaften, es sei denn diejenige des Stils; und dieses kühle Maßhalten im Leben bewahrte ihn allerdings vor manchem Fehler in seinen Werken, machte aber auch jedes wärmere Interesse auf die Dauer für ihn unmöglich.

Als Schriftsteller strebte er hauptsächlich nach der Vollendung des Stils. Er sagt selbst, daß er oft tagelang über einem Satz brüte, den er nicht nach Wunsch gestalten könne, und so wie er sich einmal erlaubt hat, Malherbe einen Silbentyrannen zu nennen, so könnte man ihn als Fanatiker der Periode bezeichnen. Seine Prosa ist wie ein sauber gearbeitetes Schnitzwerk, an dem der Künstler fortwährend schneidet und bessert. Er ist einseitig, aber in dieser Einseitigkeit liegt sein Verdienst. Die Sprache verdankt ihm eine bedeutende Förderung, denn er gab seinen Sätzen zuerst die Rundung und die abgemessene Form; er schrieb immer voll Gravität, freute sich der Antithesen, und behandelte den kleinsten Umstand mit derselben Wichtigkeit, mit welcher er eine Staatsaktion besprach. Was ihm fehlte, war die Einfachheit, die richtige Würdigung der Verhältnisse um ihn her, und das spiegelte sich in seinem Stil ab, der darum bald in eine gewisse Manier verfiel. Seine Zeitgenossen konnten freilich diese Schwäche nicht so leicht erkennen, denn sie waren von dem Glanz, welchen Balzac der Sprache verlieh, wie geblendet, und wußten nicht genug des Lobs von der Harmonie und der Vollendung seines Stils zu sagen. Er selbst hat sich über sein Talent sehr bescheiden geäußert. Er habe gefunden, was einige gesucht hätten, d. h. eine gewisse kleine Kunst, die Worte zusammenzufügen und jedem seinen richtigen Platz anzuweisen.[2])

---

consentement des Peuples. Et comme j'ay creû qu'une goutte d'eau se pouvoit beaucoup plus aisément corrompre que toute la mer, j'ay pensé de mesme que les opinions particulières ne sçauroient jamais estre si saines que les generales."

[1]) Lettre au Cardinal de La Valette. Livre II, n⁰ 1.

[2]) Entretien n⁰ III, à Monseigneur le marquis de Montausier. — Abbé Cassagne sagt in seiner Vorrede zu der großen Ausgabe der Werke Balzacs 1665: „Mr. de Balzac est venu en ce temps de confusion et de désordre, où toutes les lectures qu'il faisoit et toutes les actions qu'il entendoit, luy devoient estre suspectes; où il avoit à se défier de tous les maistres et de tous les exemples,

Vertrat Balzac hauptsächlich die Gelehrten und die Freunde einer gründlich und methodisch zu Werke gehenden Litteratur, so repräsentierte Voiture eine ganz andere Schicht der französischen Gesellschaft. In ihm spiegelt sich die lebenslustige, feine, in ihrer Feinheit schon vielfach raffinierte vornehme Welt wieder, welche von den dargebotenen Früchten der Litteratur wol kostet und sich an deren Süßigkeit erfreut, welche aber in den Werken des Geistes nur ein Mittel zur Zerstreuung sieht und sie wie jedes andere Vergnügen nur als eine Annehmlichkeit betrachtet, um den sorglosen Lebensgenuß zu erhöhen.

Streben darum die beiden Männer auch nach dem gleichen Ziele, so wandeln sie doch sehr verschiedene Bahnen.

Voiture war mit dem geselligen Leben der höheren Pariser Kreise eng verflochten, und seine Briefe schildern es uns in anschaulicher Weise; besonders führen sie uns mitten in das lebendige, heitere, elegante, manchmal auch gesuchte Treiben des Hôtel Rambouillet. Vincent Voiture stammte aus einer wohlhabenden Bürgersfamilie in Amiens. Sein Vater war Weinhändler und versah auch den Hof mit seinen Lieferungen. Ja mancher vornehme Herr soll sich in seiner Geldnot an ihn gewandt haben, und die Gefälligkeiten, die der Vater erwies, haben dem Sohn gewiß später manchen Weg erleichtert.

Geboren im Jahr 1598, erhielt der Knabe eine sorgfältige Erziehung und kam frühe nach Paris, wo er seine Studien vollendete. Über seine folgenden Lebensjahre ist nicht viel bekannt. Im Kreise des reichen Bürgertums aufgenommen, sah er sich dort seines Witzes und seines Geistes wegen bewundert. Als er eines Tags einer Frau de Saintot, zu der er intime Beziehungen hatte, ein Exemplar des „Rasenden Roland" schickte, begleitete er seine Sendung mit einem langen Brief, der als das Muster eines geistvollen Schreibens galt und durch den Druck in weiten Kreisen verbreitet ward. Voiture schrieb darin, Roland habe nie ein schöneres Abenteuer gehabt, als das, was ihm gestatte, Frau de Saintot die Hand zu küssen. Die schöne Frau möge nicht erschrecken, wenn auch die ganze Welt den Helden als rasend bezeichne; in ihrer Gegenwart werde er sicher sanft werden und seine Angelika vergessen. In diesem Ton geht es so lange fort, bis die Galanterie zur Fadheit

---

et où il ne pouvoit arriver à son but qu'en s'esloignant de tous les chemins battus, ny marcher dans la bonne route qu'après se l'estre ouverte à luymesme. Il l'a ouverte en effet et pour luy et pour les autres." Daß es Balzac auch an Gegnern nicht fehlte, zeigt Sorel in seiner „Histoire de Francion", von der später die Rede sein wird. Darin kommt ein Pedant Hortensius vor, welcher die Redeweise Balzacs persifliert.

Die erste Gesamtausgabe der Schriften Balzacs wurde von Conrart im Jahr 1665 besorgt und erschien in zwei Foliobänden in Paris. Außer der schon citierten Ausgabe von L. Moreau giebt es noch eine andere von Malitourne. Neuerdings hat man noch eine Anzahl bisher unbekannter Briefe Balzacs gefunden. Sie sind von M. Tamizey de Larroque in dem ersten Band der „Mélanges Historiques" in der „Collection des documents inédits sur l'histoire de la France") 1873 mitgeteilt worden. Man vergleiche ferner: Villemain, Discours d'ouverture du cours d'éloquence française, und Sainte-Beuve, Port-Royal, t. II, chap. VIII, IX und Appendice.

wird.[1]) Der Ruhm, den sich Voiture auf solche Weise erwarb, führte ihn weiter, und er sah sich bald in das Hôtel Rambouillet eingeführt. Genau zu bestimmen, wann dies geschah, ist schwer, denn die Briefe Voitures, welche uns darüber am besten aufklären könnten, sind meist ohne Datum. Man sieht, die Marquise war nicht engherzig in der Wahl ihrer Bekannten, denn Voiture hatte weder Adel noch litterarischen Ruhm für sich; er stand nur im Ruf eines witzigen Kopfes, und das genügte. Bald war er in der neuen Gesellschaft heimisch. Er sei dort neu geschaffen worden, sagte er einmal, und jedenfalls fand er im Hôtel Rambouillet den Platz, der ihm am meisten behagte. Dort war er in seinem Element und gehörte bald zu den gern gesehenen Gästen. Er verstand es, in den fröhlichen Ton des Hauses getreulich mit einzustimmen, und bei seiner Geschmeidigkeit und seinem geselligen Talent erwarb er sich die Vorrechte eines Vertrauten. Wie Voltaire 100 Jahre später mit dem höchsten Adel umging und im Ton der Vertraulichkeit mit ihm verkehrte, ohne doch am geeigneten Ort die äußeren Rücksichten außer acht zu lassen, so auch Voiture. Nur daß Voltaire geistig unendlich viel höher stand, und ein Jahrhundert gesellschaftlicher Kultur die Sitten abgeschliffen hatte. Voltaire hätte es nicht für einen guten Scherz gehalten, seine hohe Gönnerin dadurch zu erschrecken, daß er ihr, die in ihrem Schlafzimmer lag und in ein Buch vertieft war, plötzlich zwei Tanzbären vor das Bett führte, wie dies Voiture sich einmal wirklich erlaubt hat.

Dafür mußte er sich gefallen lassen, das Opfer ähnlicher Streiche zu sein. Eines Tags wurde er in einer Stunde des Übermuts und der

---

[1]) Den Ton, welcher damals herrschte, zu kennzeichnen, seien übrigens auch einige Strophen des Gedichts mitgeteilt, das Voiture an dieselbe Dame richtete, als sie beide auf einer Spazierfahrt mit dem Wagen umgeworfen wurden und die Kleider der Dame dabei in Unordnung gerieten. Voiture besang in elf sechszeiligen Strophen, was er gesehen hatte, und das Gedicht kursierte überall. Es heißt darin:

1) Philis, je suis dessous vos loix:
Et sans remede à cette fois
Mon ame est vostre prisonniere.
Mais sans justice et sans raison,
Vous m'avez pris par le derriere:
N'est-ce pas une trahison?

2) Je m'estois gardé de vos yeux:
Et ce visage gracieux,
Qui peut fair paslir le nostre,
Contre moy n'ayant point d'appas,
Vous m'en avez fait voir un autre
De quoy je ne me gardois pas.

8) On m'a dit qu'il a des defaux
Qui me causeront mille maux.
Car il est farouche à merveilles;
Il est dur comme un diamant,
Il est sans yeux et sans oreilles,
Et ne parle que rarement.

Laune auf Befehl des Fräuleins von Rambouillet, der später so oft genannten Julie d'Angennes, und ihrer Freundin, des Fräuleins Paulet, tüchtig „geprellt“, gleich dem guten Sancho Pansa in der Schenke, die sein Herr für ein Schloß hielt und darum, ohne die Zeche zu zahlen, verließ. Voiture erzählt diesen Spaß selbst in einem Brief an die Prinzessin von Bourbon, die spätere Herzogin von Longueville. „Mein Fräulein“, schreibt er, „Freitag Nachmittag nach Tisch wurde ich geprellt, weil ich Sie nicht in der bestimmten Zeit erheitert hatte; auf Antrag des Fräuleins von Rambouillet und des Fräuleins Paulet gab Frau von Rambouillet den Auftrag dazu. . . . Ich schrie und wehrte mich, aber vergebens. Die Decke ward gebracht und vier der stärksten Männer ausgesucht. Ich kann Sie versichern, mein Fräulein, daß noch nie jemand so hoch hinaus gewesen ist, wie ich; und daß ich nie geglaubt hätte, von dem Schicksal so erhoben zu werden. Bei jedem Schwung verloren sie mich aus den Augen, und sie schickten mich höher als die Adler steigen. Ich sah die Berge tief unter mir, sah die Winde und Wolken unter meinen Füßen dahinziehen; ich entdeckte Länder, die ich nie gesehen, und Meere, die ich nie geahnt hatte. Nichts Unterhaltenderes als so viel auf einmal zu sehen und mit einem einzigen Blick den halben Erdkreis zu umfassen. Ich beschwöre Sie, mein Fräulein, diesen Vorgang für ein Attentat zu erklären, das Sie mißbilligen, und ferner zu verfügen, daß man zur Wiederherstellung meiner Ehre und meiner Kräfte ein großes Zelt von Gaze im blauen Salon des Hôtel Rambouillet errichte, in dem ich acht Tage lang von den beiden Damen, den Urheberinnen dieses Unglücks, bedient und bewirtet werde. . . Damit werden Sie eine Handlung der Gerechtigkeit thun, wie es einer so großen und schönen Prinzessin würdig ist.“[1])

Ob der Brief einfach ein Scherz war und die „Prellerei“ nur in Voitures Einbildung stattgehabt hatte, oder ob man sich wirklich einen so tollen Spaß mit ihm erlaubte, ist schwer zu sagen. Die Übertreibung, in der sich Voiture immer gefällt, macht es schwierig, klar zu sehen. Aber fast möchten wir glauben, daß man den kleinen, naseweisen, manchmal renommierenden Voiture wirklich auf der Decke hat fliegen lassen, und daß die mutwillige junge Welt sich an diesem Schauspiel weidlich ergötzt hat. Wir finden ihn auch sonst im Krieg mit den beiden Fräulein Julie d'Angennes und Angelique Paulet;[2]) es ist ein Krieg, der mit Witzworten geführt wird. Voiture spielt dabei den Liebenden

[1]) Lettres de Voiture, publiées par Amédée Roux. Paris 1856, Firmin Didot frères. Brief nr. IX. Der Brief war berühmt gleich jenem an Frau de Saintot und hieß kurzer Hand „La lettre de la berne“.

[2]) Tochter des bekannten Charles Paulet und geboren 1592. Ch. Paulet war „Secrétaire de la chambre du roi“ und Erfinder der „Paulette“, jenes bösen Systems, wonach die Beamten ihre Stelle durch eine jährliche Abgabe in ihrer Familie erblich machen konnten (1604). Paulet war der Erste, der diese Steuer pachtete und dem Staat dafür 2 Millionen zahlte. Nach einer, wie manche behaupteten, etwas stürmischen Jugend stand Mademoiselle Paulet als Freundin der Marquise von Rambouillet und deren Töchter in hohem Ansehen bei der guten Gesellschaft. Sie starb 1651.

oder wenigstens den Galanten, der sich tief bekümmert erklärt, weil seine Gebieterinnen ihn so frostig behandeln. Julie d'Angennes drückt einmal ihre Bewunderung für Gustav Adolf aus und flugs ersinnt Voiture eine Maskerade. Ein paar Schweden erscheinen im Palais und überreichen dem Fräulein ein Bild, das ihr der „nordische Held" sendet, nebst einem Brief, worin der König erklärt, daß er das Glück Alexanders für gering erachte, wenn er nur Juliens Gunst erwerben könne.[1]) In dem galanten und schon recht preciösen Stil der Zeit schrieb Voiture auch eine Reihe „Metamorphosen", worin er auf seine Weise schmeichelte und dabei auch kleine Nadelstiche versetzte. Während er darin die Marquise als eine Nymphe mit göttlicher Weisheit preist, die in eine Rose verwandelt wird und keinerlei Annäherung duldet, erzählt er von Juliens Verwandlung in einen Diamant, da sie zuvor eine zwar göttliche, aber fühllose, herrschsüchtige und hartnäckige Nayade war u. s. f. Doch solcher Ton hielt nicht lange an. Sein Brief an den Kardinal de La Valette, in welchem er von einem ländlichen Fest erzählt, klingt ganz anders. Beim Schein von 20 Fackeln fuhr die Gesellschaft nach Paris zurück, man sang unterwegs kleine Lieder, wie sie gerade im Schwang waren, und als sie gar in Villette die Musikantenschar einholten, die ihnen zum Tanz aufgespielt hatte, verfiel das Fräulein von Rambouillet auf die Idee, sie mitzunehmen und in der Stadt verschiedene Serenaden zu bringen. Die Musikanten hatten jedoch ihre Instrumente zurückgelassen, und so scheiterte der Plan.[2])

Noch vertraulicher und übermütiger klingt Voitures Sprache in einem andern Brief an den Kardinal. Er berichtet darin von einem Unwetter, das die Gesellschaft auf einer Spazierfahrt überrascht habe. „Ein Nordwestwind, der sich erhob, zwang uns, nach Montrouge, einem kleinen Seehafen, zu segeln. Der Regen war so heftig und der Sturm so groß, daß wir nur durch ein Wunder gerettet wurden. Ohne die Gebete der frommen Menschen, die mit uns waren, wären wir, glaube ich, verloren gewesen. Als die Gefahr am höchsten war, gelobte das Fräulein von Rambouillet, Sie würden während zweier Monate jede Woche einmal zur Beichte gehen, und bei einem furchtbaren Windstoß versprach ich, daß Sie drei Tage lang fasten würden. Nun bitten wir Sie demütigst, Sie möchten unsere Gelübde erfüllen... Es ist trübselig hier zu Lande. Man hat uns gesagt, man werde nach Brot suchen und in acht Tagen könnten wir auch Bohnen haben."[3])

Jeder Thätigkeit abgeneigt, wünschte Voiture doch eine einträgliche Stellung zu haben. So wurde er Kammerherr bei Gaston von Orleans, dem Bruder des Königs. Als solcher hatte er das Amt, die fremden Gesandten bei dem Prinzen einzuführen. Er hielt die Stelle für eine Sinekure, die ihm volle Freiheit ließe, sein vergnügliches Leben fortzusetzen, wie zuvor. Allein es kam anders und sein Amt führte ihn weiter als er geahnt hatte.

---

[1]) Brief nr. VIII.
[2]) Brief nr. X.
[3]) Nouvelles lettres, n° IV, S. 604, in der Ausgabe von A. Roux.

Gaston war ein entschiedener Gegner des Kardinals Richelieu und ließ sich in alle Intriguen gegen ihn ein. Darüber geriet er öfters in eine bedenkliche Lage, der er sich durch die Flucht entzog. So eilte er 1629 nach Lothringen, und nach einer Versöhnung, die nur kurz währte, hielt er es im Jahr 1631 für geraten, sich nach Brüssel zu retten. Seine Hausbeamten mußten ihm folgen, und so sah sich auch Voiture genötigt, Paris zu verlassen, was ihm sehr nahe ging. Aber noch mehr. In den Niederlanden warb Gaston ein Corps von 2000 Mann, fiel damit in Frankreich ein und drang nach Burgund und dem Languedoc vor, wo sich ihm der Herzog von Montmorency anschloß. Voiture sah sich mit einem Mal in einen Feldzug mitgerissen und fühlte sich nicht wenig stolz als Krieger. Unterwegs verfehlte er nicht, seinen Freundinnen in Paris Nachricht zu geben. Freilich steht in seinen Briefen keine irgend erhebliche Mitteilung; der galante Mann tändelt in seiner Weise weiter fort. Er wiederholte die schon oft geschriebenen Komplimente, erlaubt sich höchstens eine Bemerkung über die Unwiderstehlichkeit der Orleans'schen Truppen und freut sich, dem Lande der Melonen und Feigen täglich näher zu kommen und so in einer Gegend zu kämpfen, in der man nebst Lorbeeren auch Orangen- und Granatblüten pflücken werde.

Aber Gaston von Orleans sollte nicht viel Lorbeeren pflücken; Montmorency wurde bei Castelnaudary von den königlichen Truppen geschlagen und gefangen genommen. Von dem Prinzen verlassen, endete er auf dem Schaffot. Gaston aber unterwarf sich abermals, um einige Monate später aufs neue nach Belgien zu entfliehen. Nun ließ er sich für längere Zeit in Brüssel nieder und suchte an den Höfen von Madrid, Wien und London geheime Verbindungen anzuknüpfen. Nach Madrid schickte er Voiture als Agenten. Die Aufgabe, Interesse für einen Fürsten zu erwecken, den man überall längst als wankelmütig und unfähig erkannt hatte, war schwer; auch richtete Voiture nichts von Bedeutung aus. Persönlich wußte er sich in der spanischen Hauptstadt allerdings beliebt zu machen, aber es gefiel ihm nicht daselbst. Er fand die Stadt Madrid zwar sehr angenehm für Gesunde und Liederliche, aber höchst langweilig für anständige Leute und Kranke.[1]) Und er selbst hatte fortwährend über seine Gesundheit zu klagen. „Ich habe acht Monate verlebt“, schrieb er an Fräulein Paulet, „ohne mit einer Frau zu sprechen, ohne zu zanken, ohne zu disputieren, ohne zu spielen, und was das Merkwürdigste ist, ohne ein einziges Mal warm zu werden. Schon die Erzählung davon ist schrecklich. Ich habe einen Winter ausgehalten, der strenger war, als er gewöhnlich in Frankreich ist, und das in einem Lande, in dem man keine Schlafröcke und keine Kamine kennt, in dem man niemals Feuer anzündet, außer wenn es gilt, einen Sieg oder die Geburt eines Prinzen zu feiern“.[2]) Ihn zu trösten und zu unterhalten, schickte ihm seine Freundin die neuen litterarischen Erscheinungen und

---

[1]) A Mr. de Chaude-bonne, n⁰ XXVI, S. 125.

[2]) Brief nr. XXIII, S. 116.

zum Dank sandte er ihr, die wegen ihres reichen blonden Haars scherzweise die Löwin genannt wurde, aus Afrika, bis wohin er gekommen war, kleine Löwen aus Wachs, die er ihr als nahe Verwandte aus der Wüste empfahl.

Auf sein Andringen endlich zurückberufen, reiste er über Lissabon und London nach Brüssel heim. Aber obschon er viel Neues sah, füllte er seine Briefe doch nur mit seinen herkömmlichen Scherzen. Die Seereise war wegen der Piraten nicht gefahrlos und offenbar hatte ihm Julie d'Angennes geschrieben, daß ihm eine kleine Gefangenschaft nichts schaden könnte. Denn er antwortete ihr im gleichen Ton: „Sie sind überaus gütig, mir der Abwechslung halber zwei bis drei Jahre Ruderarbeit auf einer türkischen Galeere zu wünschen. Sie hätten wol gern von mir gehört, wie gut ich die Kameele besorgt und wie geduldig ich die Bastonade ertragen hätte. Dieser Wissensdurst ist hübsch. Vielleicht wäre es Ihnen auch recht gewesen, wenn ich eine halbe Stunde gepfählt worden wäre, um zu erfahren, wie das thut und wie man sich dabei befindet.“[1])

Doch er kam glücklich nach Brüssel zurück und hatte die Freude, bald darauf nach Paris heimkehren zu dürfen, da der Herzog von Orleans sich abermals unterworfen hatte. Wie früher, verkehrte er wieder im Hôtel Rambouillet, und schloß sich besonders an den Sohn des Marquis Rambouillet, den jungen Marquis Pisani, an, der ein etwas lockeres Leben führte und frivole Gesellen, wie Voiture, gerne um sich sah. Um aber künftig nicht mehr von dem Herzog von Orleans abzuhängen, suchte Voiture auch Richelieus Gunst zu erlangen. Er schrieb an einen fingierten Gegner des Kardinals einen, natürlich für die Öffentlichkeit bestimmten Brief, um ihn zur Bewunderung des großen Staatsmanns zu bekehren. Noch nach Jahrhunderten, rief er aus, würden die Franzosen den Mann lieben, wenn sie die Erzählung seiner herrlichen Thaten lesen.[2])

Die Geschichte der französischen Litteratur hat wenig unabhängige, charakterfeste Männer in diesen ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts zu verzeichnen.

Aber Richelieu wußte zu belohnen. Leute, wie Voiture, konnte er brauchen, wenn sie auch nichts weiter thaten, als sein Lob verbreiten. Er schickte ihn im Jahr 1637 als Gesandten nach Florenz, dem dortigen Hof die Geburt eines Dauphin, des künftigen Ludwig XIV. anzuzeigen. Auf seiner Reise über die Alpen schloß er einen Vertrag mit den Banditen der Gegend, und ließ sich von ihnen zur größeren Sicherheit geleiten. Solche Zustände herrschten damals noch an den Grenzen von Frankreich, in dem civilisierten Italien![3]) Frau von Rambouillet hatte Voiture ge-

[1]) Lettre à Mademoiselle de Rambouillet, n⁰ L, S. 172.

[2]) Brief vom 14. Dezember 1636, n⁰ LXXIV, S. 213.

[3]) Lettre à Mademoiselle de Rambouillet, n⁰ XCIV, S. 245: „Je voudrois que vous m'eussiez pû voir aujourd'huy dans un miroir, en l'estat où j'estois. Vous m'eussiez veu dans les plus effroyables montagnes du monde au milieu de douze ou quinze hommes les plus horribles que l'on puisse voir, dont le plus innocent en a tué quinze ou vingt autres, qui sont tous noirs comme des

beten, auf seiner italienischen Reise einige bedeutende Werke der Architektur und bildenden Kunst zu besichtigen und ihr darüber zu berichten. Voiture hatte es zwar versprochen, aber er hielt sein Wort nicht. War es Trägheit, war es Unwissenheit?

„Aus Liebe für Sie", schrieb er ihr, „habe ich den Valentino mit mehr Aufmerksamkeit betrachtet, als je etwas, und da Sie eine Beschreibung davon wünschen, werde ich sie Ihnen so genau geben, als ich kann. Nur bemerken Sie, daß, wenn ich diesen Auftrag und den andern in Rom erfüllt habe, ich für Sie die zwei Dinge gethan habe, die mir von allen auf der Welt am schwersten fallen, nämlich von Gebäuden und von Geschäften zu sprechen. Der Valentino ist also ein Haus, eine Viertelstunde von Turin entfernt, in einer Ebene am Ufer des Po. Wenn man ankommt, findet man zunächst — ich will sterben, wenn ich weiß, was man zunächst findet. Ich glaube eine Freitreppe. Nein, einen Säulengang. Ich irre mich, es ist eine Treppe. Meiner Treu, ich weiß nicht, ist es ein Säulengang oder eine Treppe? Vor einer Stunde wußte ich es vorzüglich, aber mein Gedächtnis läßt mich im Stich. Wenn ich zurückkomme, werde ich mich besser unterrichten, und nicht verfehlen, Ihnen genaueren Bericht zu erstatten."[1])

Von Florenz ging Voiture weiter nach Rom; allein auch diese Stadt machte ihm, so wie ganz Italien, keinen Eindruck. Er fühlte sich in Rom krank und melancholisch. Auch blieb er nicht lange, sondern kehrte so schnell als möglich nach Paris zurück. Dort trat er nun in engere Verbindung mit dem Hof, dem er auch auf seinen Reisen folgte. Nach Richelieus Tod erfreute er sich der Gunst Mazarins und bald auch der Regentin. Er wurde zum königlichen Kammerherrn ernannt und erhielt eine einträgliche Stelle in der Finanzverwaltung, später auch noch eine Pension von 1000 Thalern jährlich.[2]) Aber seine Leidenschaft für das Spiel und die Schönen kostete ihn viel, und als ihm bei herannahendem Alter die Rolle des erheiternden Gesellschafters schwieriger fiel, wurde er mürrisch und unverträglich. Ausbrüche übler Laune ersetzten häufig die Galanterie. In den letzten Jahren von Fieberanfällen heimgesucht, starb er im Juli 1648 nach kurzer Krankheit.

Wir haben ein leeres, frivoles Leben geschildert; ein Leben, wie es deren ja viele giebt, von welchen man dann aber auch nicht redet. Voiture aber hat seinen Platz in der Litteraturgeschichte, und so fällt seine Nichtigkeit unangenehm auf. Dagegen muß man aber bedenken, daß Voiture selbst nie einen Schritt gethan hat, um sich litterarisch

---

Diables, et qui ont des cheveux qui leur viennent jusques à la moitié du corps, chacun deux ou trois balafres sur le visage; une grande harquesbuse sur l'épaule et deux pistolets et deux poignards à la ceinture. Ce sont les Bandis qui vivent dans les montagnes des confins de Piedmont et de Genes... De peur d'en estre volé je m'en estois fait accompagner."

[1]) Lettre a Madame de Rambouillet, n° XLV, S. 247.

[2]) Man veranschlagte sein jährliches Einkommen auf 18 000 Livres, welche Summe man vervierfachen muß, wenn man ihren Wert in heutigem Geld annähernd finden will.

geltend zu machen. Er war ein Mann des Lebensgenusses und der Geselligkeit, aber an schriftstellerischen Ruhm hatte er nie gedacht. Er hat kein einziges Werk veröffentlicht, und wenn er eine Anzahl Gelegenheitsgedichte geschrieben hat, so hat er sich doch nicht für einen Dichter gehalten. Im Auftrag des Fräuleins von Rambouillet hat er allerdings auch an einem Roman: „Alcidalis und Zelide“, gearbeitet. Julie hatte ihm den Stoff angegeben, den Gang der Geschichte angedeutet und ihn gebeten, die Arbeit auszuführen. Zwanzig Jahre lang hatte er sie in Arbeit, und bei seinem Tod fand man sie unvollendet unter seinen Papieren. Auch das beweist, daß litterarischer Ehrgeiz ihn nicht beseelte. Seine Briefe waren zwar zum Teil so abgefaßt, daß sie in weiteren Kreisen gelesen und bewundert werden konnten, aber weiter gingen seine Wünsche nicht. Sein Streben war einzig darauf gerichtet, in dem vornehmen Kreis, in dem er zugelassen war, zu glänzen und zu gefallen. Darin unterschied er sich von Balzac. Der letztere schrieb seine Briefe für den Druck, Voiture nur zur Unterhaltung eines verhältnismäßig beschränkten Kreises. Erst nach seinem Tod geriet man auf den Gedanken, seine Briefe zu sammeln und zu veröffentlichen. Dieser Arbeit unterzog sich sein Neffe Pinchesne, der in der Vorrede zu seiner Ausgabe das bezeichnende Wort sagte, er rechne hauptsächlich auf die Zustimmung der illustren Damen, die Voitures Unterhaltung und seine Briefe so hoch geschätzt hätten. In der That ist Voiture einer der ersten in der langen Reihe von Schriftstellern, die ihr Glück durch die Damen gemacht haben. Pinchesne glaubte übrigens die Briefe, die er veröffentlichte, verstümmeln zu müssen, doch sind die Lücken seitdem zum Teil ausgefüllt worden.[1])

So kam Voiture nach seinem Tod zu der Ehre litterarischer Anerkennung, wie ja auch später Frau von Sévigné erst viele Jahre nach ihrem Hinscheiden eine Zierde der französischen Litteratur wurde, nur hüte man sich, neben dieser äußerlichen Ähnlichkeit in dem Schicksal der beiden Briefschreiber auch auf eine innere Übereinstimmung zu schließen. Während die eine ganz Natürlichkeit und Frische ist, bleibt der andere immer künstlich und selbst in seinem Witz berechnet.

Diese Berechnung erhellt am besten aus der Art, wie Voiture mit den Großen umgeht. Er weiß genau, wann er sich in seinen Briefen eine Freiheit erlauben darf, und wann er ehrerbietig sein muß. Der Herzog von Enghien, der bedeutendste französische Feldherr seiner Zeit, und nach seines Vaters Tod als Prinz von Condé bekannt, hatte im Jahr 1643 den Rhein überschritten, um sich mit dem Marschall Guébriant zu vereinigen. Der junge Herzog, der Bruder der schon erwähnten Prinzessin von Bourbon, war auch ein häufiger Gast im Hôtel Rambouillet gewesen, und an ein dort beliebtes Gesellschaftsspiel erinnernd,

[1]) Etienne Martin, sieur de Pinchesne, war selbst Dichter. Seine Gedichte erschienen in zwei Bänden in 4°. Boileau (Épitre V, v. 17) erwähnt seiner mit verächtlichem Wort:

Que tout, jusqu'à Pinchesne, et m'insulte et m'accable.

Siehe ferner desselben Épitre VIII, v. 104, Art. „Poétique“, IV, v. 34, und „Lutrin“, V, v. 163.

schrieb ihm Voiture: „Guten Tag, Gevatter Hecht! Es ahnte mir immer, daß das Wasser des Rheins dich nicht aufhalten würde. . . Zwar hast du bisher in allen Saucen gut geschmeckt, aber man muß gestehen, daß die deutsche Sauce dir einen besonderen Geschmack verleiht. Die Kaiserlichen wollten dich backen und mit Salz essen . . . und jetzt freut man sich zu sehen, daß diejenigen, welche das Ufer des Rheins verteidigen wollten, nicht einmal des Besitzes der Donau sicher sind.“ In diesem Ton geht es lang fort, und der Brief, der von dem ergebenen und gehorsamen Diener und Gevatter Karpfen unterzeichnet ist, schließt mit dem Wunsch, der glorreiche Hecht möge nach so vielen Mühen sich bald in dem Wasser der Seine erfrischen, und sich mit den hübschen Schleihen, schönen Barschen und anständigen Forellen unterhalten, die seiner mit Ungeduld warteten.[1])

Ein anderes Mal schreibt Voiture an den Herzog in ähnlich humoristischem Ton: „In diesem ganzen Feldzug hat Eure Hoheit keine so kühne That vollbracht, wie die ist, die ich jetzt unternehme. Denn obschon ich weiß, welch feines Verständnis Sie haben und wie wenig Briefe Ihnen gefallen, unternehme ich es doch, Ihnen zu schreiben, ohne daß ich etwas Gutes oder Gefälliges zu sagen wüßte. Ich will sterben, wenn ich nicht lieber sechs Menschen mit eigener Hand umbrächte oder mich bei einem Ausfall der Feinde an Ihrer Seite hielte. Das verrät große Kühnheit, gnädiger Prinz, ist aber nur Furcht. . . .“

Ermangeln diese Briefe jeder höheren Idee, ja sind sie selbst jedes Ernstes bar und vollkommen nichtig, so ist auch ihr Witz nur oberflächlich und häufig nur auf eine mehr oder weniger komische Übertreibung gestützt. Noch auffallender ist Voitures Mangel an Beobachtungsgabe, oder vielleicht mehr noch an Interesse. Er durchreiste Spanien, Portugal und Italien, er sah England und die Niederlande, aber seine Briefe bieten nichts zur Kenntnis jener Länder. Höchstens drückt er einmal sein Erstaunen über die Trägheit des spanischen Volkes aus, oder er schildert in raschen Zügen die Natur der iberischen Halbinsel. Am meisten fällt die Beschreibung einer Rhonefahrt auf, da sie einen fast modernen, sentimental romantischen Charakter trägt, wie man ihn in jener Zeit am wenigsten erwartet. „Hätten Sie mich doch neulich auf meiner Fahrt von Vienne nach Valence gesehen!“ schreibt er an das Fräulein von Rambouillet. „Als der Tag graute und die Sonne die Gipfel der Berge beleuchtete, schifften wir uns auf der Rhone ein... Meine Gefährten betrachteten bald die schneebedeckten Gebirge der Dauphiné, die sich auf der linken Seite, zehn bis zwölf Meilen von uns entfernt, erhoben, bald die mit Reben bepflanzten Rhone-Ufer, oder ihr Blick schweifte hinaus über weite Thäler voll blühender Bäume. Ich aber stieg inmitten dieser allgemeinen Freude auf die Warenballen unseres Schiffs, und während die anderen die Gegend bewunderten, dachte ich an das, was ich verlassen hatte. Den rechten Ellbogen aufgestützt, den Kopf vorgeneigt und auf die rechte Hand gelegt, in der

[1]) Lettre à Monseigneur le duc d'Anguien, n° CXLIII, S. 313.

nachlässig ausgestreckten Linken ein Buch, das mir den Vorwand meiner Isolierung gab: so saß ich da, blickte starr auf den Fluß, aber sah ihn nicht. Dicke Thränentropfen entquollen von Zeit zu Zeit meinen Augen: ich stieß Seufzer aus, als wollte meine Seele mit ihnen den Körper verlassen: ich redete unklare, verwirrte Worte, welche die anderen nicht hören konnten, und die ich Ihnen mitteilen werde, wenn Sie es wünschen."[1] Natürlich ist die ganze Geschichte von seiner Schwärmerei nur ein Scherz. Voiture fügt selbst hinzu, die Stelle müsse eigentlich in Verse gebracht werden, damit sie sich noch besser ausnehme. Er hört auch zum voraus den Vorwurf seiner Freundin, daß alle diese schönen Phrasen nur Lückenbüßer seien, die den Brief füllen müßten.

Einen ganz andern Ton schlug Voiture an, wenn er mit seinen gelehrten Freunden Balzac, Chapelain, Costar u. a. correspondierte. Dann möchte er auch gern den kenntnisreichen Herrn herauskehren, verhandelt über den Wert einzelner Wörter, über lateinische Verse und Ausdrücke, und spickt seine Briefe mit lateinischen Citaten. Im Grunde kümmerte er sich freilich nicht viel um diese Fragen. Aber es regnete Höflichkeiten. Die Komplimente, welche er mit Balzac wechselte, sind wahrhaft ergötzlich. Man bedurfte des gegenseitigen Lobs und man sah darin eine Art Ruhmes- und Lebensversicherung. Jeder pries des andern Geist und sein Talent in der Kunst des Briefschreibens. Und in der That, es war eine Kunst. Der Brief hatte im allgemeinen früher eine höhere Bedeutung als jetzt. Das Leben der heutigen Menschen ist zu rasch, zu sehr in Anspruch genommen, als daß es einer vielseitigen, gemütlichen, mitteilsamen Korrespondenz noch solchen Platz einräumen könnte, zumal die wachsende Ausdehnung der Tagespresse das Bedürfnis brieflicher Verbindungen bedeutend verringert hat. Im 17. Jahrhundert, das die Annehmlichkeit einer gut unterrichteten, sich um die kleinsten Erscheinungen kümmernden Presse noch gar nicht kannte, mußten die Briefe doppelten Wert haben. In der jungen, sich neu gestaltenden Gesellschaft hatte man Durst nach geistiger Mitteilung, nach Anregung und Verkehr mit der Ferne. Die Folianten und Quartanten der Gelehrten entsprachen nur selten diesem Wunsch; die schöne Litteratur, welche eine leichtere Unterhaltung bieten konnte, war erst im Erblühen und bot nur wenig Bedeutendes. So trat denn der Brief an die Stelle des Buchs. Man schrieb sich Briefe, nicht um gerade Neues zu hören, denn die wichtigsten Fragen scheute man sich darin zu berühren, wohl aber um das Vergnügen zu haben, überhaupt etwas Leichteres zu lesen. Man empfing die Briefe, wie man heute die Zeitung nimmt, fast als Gemeingut: man besprach sie, gab sie weiter, und je mehr sich die Briefe zur Verbreitung eigneten, desto besser erschienen sie. Wirklich intime Mitteilungen waren natürlich nicht ausgeschlossen, aber während des ganzen Jahrhunderts legte man den Briefen, die man zeigen konnte, mit welchen man sich brüsten konnte, den sogenannten geistreichen Briefen, besonderen Wert bei. Sie

[1] A Mademoiselle de Rambouillet, datiert Avignon, Lundi gras, 1642. n° CXXVIII, S. 294.

ersetzten gewissermaßen das Feuilleton und die Plaudereien der modernen Zeitungen.

Von diesem Standpunkt aus sind auch die Briefe Balzacs und Voitures zu beurteilen. Darum erscheinen sie uns oft so nichtssagend und leer. Denn sie fußen häufig nicht auf realem Boden und verlieren deshalb für die Nachwelt den hauptsächlichen Reiz.

Einmal aber auf irrigem Weg und nur besorgt, einer falschen Mode seiner Zeit zu huldigen, wird der Briefsteller gar bald durch seine Manier unerträglich. Dies beweist Voiture in seinen gekünstelten „Liebesbriefen",[1]) aus welchen jeder Geschmack und jedes natürliche Gefühl geschwunden sind. „Sie können überzeugt sein, daß weder Traurigkeit noch Liebe jemals einem Menschen den Tod geben können", schreibt er an eine Dame, „da Sie mich nicht getötet haben; denn nachdem ich zwei Tage lang nicht die Ehre hatte, Sie zu sehen, bleibt mir dennoch ein Restchen von Leben." Oder er sagt: „Ich atme nur noch, insofern ich seufze". „Die Nacht ist für die anderen Menschenkinder vorübergegangen; für mich dauert sie noch, da ich nicht klar sehen kann, ob ich der glücklichste oder der unglücklichste Mensch auf Erden bin."[2])

Nicht minder schwülstig war Voiture in seinen sozusagen offiziellen Huldigungsgedichten. Dagegen ließ er seiner Natur freien Lauf in den leichten Chansons und Rondeaux. Sind sie auch oft etwas zu langatmig, so sind sie doch nicht ohne Heiterkeit und Laune. Sie erinnern an die leichten Gedichte Gressets und Voltaires, wenn sie deren Anmut und Geist auch nicht erreichen. Für einen poetischen Wettstreit mit dem Dichter Benserade gelang es ihm, den ganzen Hof so zu interessieren, daß er sich in zwei Lager teilte. Voiture stand mit einem „Sonett an Urania" einem Sonett des genannten Dichters über Hiob gegenüber. Die Herzogin von Longueville, Voitures Freundin, stand an der Spitze der „Uranisten", während Prinz Conti das Haupt der „Jobisten" war.[3])

---

[1]) Lettres amoureuses et de galanterie de Mr. de Voiture.

[2]) Lettres amoureuses, n⁰ X, S. 404, und n⁰ XVII, S. 412.

[3]) Wir können heute nicht mehr begreifen, wie ein solcher Streit überhaupt entstehen konnte. Umsomehr wird es vielleicht interessieren, die beiden Gedichte zu lesen.

Voitures Sonett lautet:

> Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie!
> L'absence ny le temps ne m'en sçauroient guerir:
> Et je ne voy plus rien qui me pût secourir;
> Ny qui sceust r'appeler ma liberté bannie.
>
> Dès long-temps je connois sa rigueur infinie!
> Mais pensant aux beautez pour qui je dois périr
> Je benis mon martyre, et content de mourir,
> Je n'ose murmurer contre sa tyrannie.
>
> Quelquefois ma raison, par de foibles discours,
> M'incite à la revolte, et me promet secours.
> Mais lors qu'à mon besoin je me veux servir d'elle;

Daß sich Voiture auch in seinen Gedichten zu keinem hohen Flug erhob, ist kaum zu sagen nötig. Wir finden u. a. Stanzen auf den Schuh einer Dame und Verse an ein Fräulein, das unreine Manschetten hatte. Das ist echter Voiture.

Nach seinem Tod entbrannte zwischen einem Anhänger Balzacs und Costar, dem Freund Voitures, eine heftige litterarische Fehde über die Bedeutung des Verstorbenen. Balzac hatte sie indirekt hervorgerufen, indem er sich an seinen gelehrten Freund Girac wandte, mit der Bitte, ihm seine Meinung über Voiture zu schreiben, und dieses Gutachten dann an Costar zur Beurteilung schickte. Es entspann sich daraus eine Fehde, welche für Balzac nicht gerade angenehm war. Allein wir haben nicht nötig, die grobe Zänkerei hier weiter zu verfolgen. Balzac hoffte wohl den Ruhmeskranz seines Rivalen, der so ganz entgegengesetzten Charakters war, in diesen Kämpfen etwas zerzaust zu sehen; doch täuschte er sich oder hatte zum wenigsten von Seiten Costars nicht minder Anzügliches zu hören. Man mag über Voiture urteilen, wie man will, jedenfalls muß man anerkennen, daß er den leichten Stil der Plauderei schuf und der Sprache die Gelenkigkeit und Leichtigkeit der Bewegung gab, welche sie bei Balzac nicht erlangen konnte. Darin stimmen die Zeitgenossen mit der späteren Kritik überein. Sehr fein beurteilt

---

Apres beaucoup de peine et d'efforts impuissans,
Elle dit qu'Uranie est seule aymable et belle,
Et m'y rengage plus que ne font tous mes sens.

Benserade dagegen dichtete:

Job de mille tourmens atteint
Vous rendra sa douleur connue,
Et raisonnablement il craint
Que vous n'en soyez point émue.

Vous verrez ma misere nue;
Il s'est luy-mesme icy depeint:
Accoutumez-vous à la vue
D'un homme qui souffre et se plaint.

Bien qu'il eust d'extremes souffrances,
On voit aller des patiences,
Plus loin que la sienne n'alla.

Il souffrit des maux incroyables,
Il s'en plaignit, il en parla...
J'en connois de plus miserables.

P. Corneille urteilte über die beiden Gedichte folgendermaßen:

L'un nous fait voir plus d'art et l'autre plus de vif;
L'un est le mieux soigné, l'autre le plus naïf;
L'un sent un long effort et l'autre un prompt caprice;
Enfin, l'un est mieux fait et l'autre est plus joli.
Et pour te dire tout en somme,
L'un part d'un auteur plus poli,
Et l'autre d'un plus galant homme.

Boileau die beiden Meister der Prosa, indem er jeden von ihnen einen Brief aus der Unterwelt schreiben läßt und darin ihre Manier trefflich nachahmt.[1]) Sainte-Beuve faßt seine Meinung über beide dahin zusammen, daß Balzac Talent, Voiture Esprit gehabt habe, und setzt an anderer Stelle hinzu: „Voiture hat alles auf eine Leibrente gesetzt: er war eine Zierde der Gesellschaft: er wollte gefallen und erreichte sein Ziel; aber er hat sich dabei ganz verzehrt".[2])

[1]) Siehe Boileaus Briefe: „Lettre à Monseigneur le duc de Vivonne" vom 4. Juni 1675 und seine „Art Poétique", II, 45 ff., wo er besonders Voiture im Auge hat, wenn er von den faden Liebesgedichten spricht.

[2]) Sainte-Beuve, Causeries du lundi, tome XII, mit zwei Artikeln über Voiture.

Bibliographie: Außer den schon citierten Werken ist noch die Ausgabe der Werke Voitures von A. Ubicini (2 Bände, 1855) zu nennen. Man vergleiche ferner: Tallemant des Réaux, Historiettes, Band III, der einen Abschnitt über Voiture hat. Für die Geschichte der damaligen Gesellschaft sei hier nochmals Cousin, La société française au XVII siècle genannt. Der zweite Band enthält ein Kapitel (VIII) über Madame de Sablé und Voiture. Ebenso desselben Verfassers Buch: La jeunesse de Madame de Longueville, chap. II. In dem sechsten Teil des „Grand Cyrus" von Madeleine de Scudéry wird Voiture unter dem Namen Callicrate eingeführt, sein Geist gelobt, aber sein Charakter als häßlich geschildert.

VIII.

Die Lyrik.

Bei der Würdigung der französischen Litteratur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts muß man stets im Auge behalten, daß die Nation in entschiedener Weise auf Gleichmäßigkeit und Regelmäßigkeit auf allen Gebieten des Lebens drang; diesem mächtigen Zug der Zeit war schwer zu widerstehen, und die Individualität verlor dieser ausgleichenden Tendenz gegenüber mehr und mehr ihre Rechte. Jede eigengeartete Persönlichkeit mußte Not leiden. Nun ist aber die Lyrik mehr als jede andere Gattung der Poesie eine Äußerung des individuellen Lebens, und so darf es nicht überraschen, wenn die französische Dichtung in jener Zeit wenig Bemerkenswertes auf diesem Gebiet aufzuweisen hat.

Montaigne sagt einmal in seinen „Essais", die Poesie allein gestattet keine Ungeschicklichkeit, ein mittelmäßiger Dichter sei unerträglich. Er beruft sich dabei auf einen horazischen Vers, der ungefähr dasselbe besagt, und den er als Inschrift an der Thür jeder Druckerei sehen möchte, um damit die Menge der Reimschmiede abzuschrecken.[1])

Mit diesem Wort Montaignes könnte man die gesamte Lyrik der Epoche, welche wir betrachten, als verurteilt ansehen und beiseite schieben. Denn nur die helle Mittelmäßigkeit herrschte damals auf diesem Gebiet, und trotz des Lobs, das den Dichtern in überschwänglicher Weise von ihren Zeitgenossen gespendet ward, hat sich kein einziger von ihnen in der dankbaren Erinnerung des Volkes erhalten. Wol dichteten und reimten eine Menge zum Teil begabter Männer, aber aus dem lauten Chor so vieler Sänger klang keine wahrhafte Dichterstimme hervor. Die Lyrik jener Zeit war ein künstliches Produkt; sie kam nicht aus dem Herzen und drang nicht in die Tiefe bis zu ihm. Trotz alles Haschens nach Leidenschaftlichkeit blieb das Gemüt unbewegt, und das Volk selbst hatte mit dieser Poesie nichts gemein. Weniger aber wie jede andere Gattung der Dichtung kann die Lyrik des natürlichen warmen Gefühls entbehren, will sie nicht einer künstlich im Treibhaus gezogenen Pflanze gleichen.

---

[1]) Montaigne, Essais, l. II, chap. 17 „de la présomption": „On peut faire le sot partout ailleurs, mais non en la Poësie.

— Mediocribus esse poetis
Non Di, non homines, non concessere columnae.

Pleust à Dieu, que cette sentence se trouvast au front des boutiques de tous nos Imprimeurs, pour en deffendre l'entrée à tant de versificateurs."

Die Lyrik ist überhaupt nicht die starke Seite der Franzosen; kaum aber mag es eine Zeit gegeben haben, in der sie weniger lyrischen Schwung in sich verspürten, als während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Auch die Völker haben ihre Stimmungen und Launen, die selbst wieder oft unter der Herrschaft der Mode stehen. Nirgends jedoch ist die Mode so mächtig wie in Frankreich, weil die sociale Gleichheit nirgends so groß ist. Man scheut sich anders zu leben, anders zu thun und zu denken, als der gerade herrschende Geist es will. Das gilt zunächst von den litterarischen und ästhetischen Anschauungen, von dem gesellschaftlichen Leben, von dem Ausdruck in Wort und Schrift, obwol man auch die häufig und unerwartet eintretenden Umschläge in der politischen Geschichte des Landes zum Teil damit erklären kann. Auch die Art, zu empfinden, oder besser vielleicht, die Art, eine Empfindung auszudrücken, ist mehr, als man gewöhnlich glaubt, Sache des zufällig herrschenden Geschmacks. Nur das echte Dichtergenie unterwirft sich ihm nicht, sondern bestimmt ihn. Versemachen war zur Zeit Ludwigs XIII. ein beliebter Zeitvertreib der eleganten Welt, und so unterzogen sich dieser Pflicht viele, die sonst nicht daran gedacht hätten. Solche Dichter aber können nur nachahmen, und da Italien damals den Ton angab, dichteten sie im italienischen Geschmack. Die Männer, welche im Hôtel Rambouillet wegen ihrer galanten Sonette gepriesen wurden, hätten mit nicht minderem Eifer weltschmerzlich empfunden oder ihre Verse im Stil der Romantiker verfaßt, wenn sie zufällig Lord Byrons oder Victor Hugos Zeitgenossen gewesen wären. Ihre Begabung hätte für die äußerliche Nachahmung auch dieser Manier ausgereicht. Da sie aber zwei Jahrhunderte früher lebten, fanden sie ihren Ruhm in zierlichen Worten und gesuchtem Witz. Jede Epoche hat ihren besonderen Charakter, den sie in allen Äußerungen offenbart. Und darum findet auch eine Lyrik, die ohne inneren dichterischen Wert ist, ihre Stelle in der Geschichte der Litteratur. Spiegelt sich doch oft die Zeit in ihr auf ganz besondere Weise. Das Bild des Geisteslebens und der Gesellschaft jener Tage wäre unvollständig, wenn man die Lyrik unbeachtet lassen wollte.

Wie sich die lyrische Poesie in Frankreich unter Malherbes Einfluß und unter der Herrschaft des Hauses Rambouillet in ihrer Entwicklung gestalten mußte, ist klar. Sie gehörte einer neuen Zeit an, und eine tiefe Kluft trennte sie von den Dichtungen eines Desportes und Bertaut. Auch hier tritt vor allem das Ringen um die Form zu Tage: Die Vorzüge und Mängel Malherbes finden sich auch bei seinen Nachfolgern; die ersteren abgeschwächt, die letzteren oft verstärkt. Es ist kein Zufall, daß unter allen Formen der lyrischen Poesie das Sonett damals zumeist zu Ehren kam. Wenn irgendwo, so ist im Sonett die Schönheit der Form unerläßlich. Je größer der Zwang, der zu überwinden war, desto ruhmvoller erschien der Sieg. Noch Boileau erklärte, daß ein gelungenes Sonett eine große Dichtung aufwiege. Daneben wurden hauptsächlich die Ode, die Stanze, das Epigramm gepflegt, während die nationalen Formen der französischen Lyrik mehr noch als früher vernachlässigt

wurden. Alle Poesie lag für die damaligen Dichter in dem ängstlichen Abwägen der Silben, in der pedantischen Beobachtung der vorgeschriebenen Ruhepunkte, in dem emsigen Feilen und Glätten der einzelnen Verse; und dem Spiel mit der künstlichen Form entsprach der Geist, der sich in ihr enthüllte. Der Mangel an Gehalt wurde immer größer. Daß die Lyrik politisch völlig farblos war, ist erklärlich. Abgesehen von den schmeichelnden Huldigungsgedichten für die Großen, findet sich nirgends eine Andeutung, daß man wirklichen Anteil an dem Schicksal des Landes genommen hätte, wie z. B. d'Aubigné es während der Religionskriege gethan. Wie hätte es auch anders sein können, da das öffentliche Leben immer mehr dahinschwand. Wer nicht seinen Privatvorteil bei Hof oder in einem Staatsamt suchte, zog sich in die Stille zurück. Das Gefühl der Vaterlandsliebe findet darum in der ganzen damaligen Poesie keinen Ausdruck. So singt Racan einmal das Lob des dunkeln Lebens, das thaten- und ruhmlos verstreicht. Mögen andere ihrem Ehrgeiz fröhnen, er verzichtet willig auf die Gunst des Hofes, der doch allein Ruhm und Ehre verleihen kann. Der König zieht zum Kampf aus, und der Dichter überlegt, ob er ihm folgen soll. Aber er kommt zum Schluß, daß er sein Leben und seine Treue schon einem andern Herrscher, dem Liebesgott, gewidmet hat. Wenn andere dem mächtigsten der Menschen dienen, so dient er dem mächtigsten der Götter.[1]) „Fortan sei die Liebe das Ziel unserer Wünsche!" ruft er ein andermal aus, „denn die Götter haben den Ruhm für sich geschaffen und für uns die Lust."[2])

Unwillkürlich gedenkt man dabei des römischen Volkes, welches sich nach einem langwierigen, verzweifelten Bürgerkrieg unter die Herrschaft eines Imperators beugte, dessen Lyriker dann das Glück des Friedens priesen und den egoistischen Lebensgenuß als höchste Lebensweisheit empfahlen. Allein der Unterschied ist doch gewaltig. Horaz, Tibull und ihre Freunde besaßen nicht allein in ihrer klassisch ausgebildeten Sprache ein wunderbares Instrument; sie hatten auch Geist, Empfindung und Geschmack, Gaben, welche zwar nicht genügen, die höchsten Anforderungen in der Lyrik zu erfüllen, welche aber immerhin eine reiche und schöne Litteratur schaffen können. Alles dies aber fehlte der französischen Poesie jener Zeit. Schärfer kann man sie nicht beurteilen, als dies Guizot gethan hat: „Ungeachtet der Mannigfaltigkeit in der Litteratur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erkennt man in ihr einen Hauptzug, den Mangel eines wahren und ernstlichen Gefühls und jener Inspiration, welche, aus der Wirklichkeit selbst geschöpft, diese zunächst in das Gebiet der Phantasie erhebt und dann erst in die

---

[1]) Siehe Racan, Oeuvres, Ausgabe 1724, S. 164, die Ode: „Saison des fleurs et des plaisirs".

[2]) Siehe Racan, Ode à Mr. le comte de Bussy, wo es am Schluß heißt:

Qu'amour soit desormais la fin de nos desirs;
Car pour eux seulement les Dieux ont fait la gloire,
Et pour nous les plaisirs.

Verse des Dichters übergeht. Die zahlreichen Reimschmiede, welche damals die Psalmen übertrugen oder paraphrasierten, waren keineswegs von religiöser Begeisterung beseelt; kein einziges der zehntausend Sonette, Balladen und Madrigale, welche die Liebe bis zum Überdruß feierten, war von der Liebe eingegeben; die Freude an der Natur und der Anblick ihrer Schönheiten haben kein einziges Gedicht veranlaßt, das wirklich von Herzen käme oder eine Erregung der Phantasie andeutete. Welches Thema man auch für seine Verse wählen mochte, man sah darin nur ein Spiel des Geistes, eine Gelegenheit, mehr oder weniger harmonische Wörter, mehr oder weniger angenehme Ideen auf mehr oder weniger sinnreiche Weise zusammenzustellen."

„Kein Mensch, der dichten wollte, dachte daran, seine wahren Seelenempfindungen, seine wahre Sehnsucht, seine Befürchtungen und Hoffnungen zu ergründen, sein Herz und die Erinnerungen seines Lebens zu befragen, kurz, ein Dichter und nicht bloß ein Verseschmied zu sein. Die Unmöglichkeit, in den poetischen Werken eines halben Jahrhunderts ein wahrhaft erhabenes, kraftvolles oder leidenschaftliches Gedicht zu finden, ist eine Thatsache, die den Gesichtspunkt begreiflich macht, unter welchem man die Poesie zu einer Zeit ansah, welcher die natürlichen und mächtigen Gefühle des menschlichen Herzens so wenig fremd waren, wie irgend einer anderen Epoche."[1])

Guizot irrt nur in dem letzten Punkt, und seine Bemerkung, daß die Herzen damals so lebhaft geschlagen hätten wie sonst, ist vielleicht zu allgemein. Er übersieht, daß er es nicht mit nationaler Poesie, sondern mit höfischer Dichtung zu thun hat. Und während das Volk, wie zu jeder Zeit, die Lebendigkeit seines Gefühls und seiner Anschauung bewahrte, hatten diese vornehmen Kreise wirklich die Kraft der Leidenschaft, die Wahrheit der Empfindung eingebüßt. Hätten sie in der That kräftig empfunden, so müßten wir die Spuren davon in ihren Gedichten finden. Es war also nicht allein eine falsche Anschauung von dem Wesen und der Aufgabe der Poesie, welche die Dichter jener Zeit irre leitete, es war die jeder Poesie entfremdete Natur der Dichter, welche nichts Besseres schaffen konnte.

So nur erklärt sich die falsche Galanterie, der hohle Witz, die künstlich erregte und deshalb so frostige Leidenschaftlichkeit in der damaligen Lyrik. „Willst Du mich über die Sterblichen erheben, so lasse mich aus Deiner hohlen Hand trinken, sofern das Wasser nicht den Schnee derselben zum Schmelzen bringt", fleht der eine, und wenn ihm sein Wunsch erfüllt wird, so fühlt er sich vor Wonne dem Tode nahe, denn die Geliebte hat ihn „um die Hälfte mehr Feuer als Wasser schlürfen lassen".[2]) Ein anderer weiß, daß seine Schöne selbst im

[1]) Guizot, Corneille et son temps. Étude littéraire. Nouvelle édition. Paris 1858, Didier & Cie. S. 85 ff.

[2]) Tristan l'Ermite, „promenoir de deux amants":

„Veux-tu par un doux privilege
„Me mettre au-dessus des Humains?

Himmelreich Herrscherin ist, und darum hält er es für ein Glück, daß Amor blind ist, sonst wäre auch dieser verloren. Denn die Schönheit seiner Geliebten ist so groß, daß man sinnlos sein muß, um seine Sinne zu bewahren.[1]) Ist Philis fieberkrank, so weiß der Dichter gleich, daß der Himmel ihr dieses Leiden schickt, weil er neidisch ist und der Erde einen solchen Besitz mißgönnt.[2]) Wieder ein anderer bittet die Nachtigall, der Geliebten zu sagen, daß der Bach, der zwischen den Blumen dahinströmt, ein Überrest der Thränen sei, welche ihm seine Liebe entlockt habe.[3]) In dieser Weise klingen alle Liebeslieder der Zeit. Sie sind nur ein konventionelles Spiel, und es ist erklärlich, warum der ebenso gelehrte als trockene Chapelain in einer späteren akademischen Rede sich gegen die Liebe erklärte und ihr jede Bedeutung für die Poesie absprach. Statt der Empfindung bot der Dichter Wortspiele und Antithesen, statt der Wahrheit hatte er nur Künstelei. Einer der besten unter den damaligen Poeten, Racan, klagt, daß ihn seine Liebe weder leben noch sterben lasse. Selbst im Krieg könne er den Tod nicht finden, denn, wenn Amor mit seinen Pfeilen ihn nicht habe töten können, wer vermöchte es dann? Auch dürfe der treue Liebende den Tod nicht suchen, denn der Tod endige ja die Liebesqual, in der er ewig zu schmachten begehre.[4]) Racan feiert ein andermal eine Cloris, welche mit jedem ihrer Haare eine Seele gefesselt hält und deren feurige Augen die Welt schon längst zu Asche gebrannt hätten, wenn diese nur solcher Ehre würdig wäre.[5])

Bei dieser beispiellosen Fadheit und diesem Ungeschmack, der übrigens zu jener Zeit nicht in Frankreich allein, sondern in allen romanischen Ländern und noch weiter hinaus herrschte, sollte man wenigstens denken, daß die Sprache ängstlich vor jeder unschönen Wendung, jedem häßlichen Bild bewahrt worden wäre. In formeller Hinsicht hat die Sprache allerdings durch diese Dichter manches gewonnen, allein bei alledem sind selbst die besseren derselben, wie

„Fay-moi boire au creux de tes mains,
„Si l'eau n'en dissout point la neige.
— — — — — — — — — —
„Ah, je n'en puis plus, je me pasme,
„Mon ame est preste à s'envoler,
„Tu viens de me faire avaler
„La moitié moins d'eau que de flame."

[1]) Racan in seiner Ode „Plaisant sejour":
„Ses beautés sont telles
Que pour estre insensible il faut estre insensé."

[2]) Racan, Sonnet sur la maladie d'une maitresse.

[3]) François Maynard, Oeuvres, Paris 1646, chez Augustin Courbe, S. 130:
„Apprens à cette ame cruelle
„Que l'eau qui coule entre ces Fleurs
„Est un petit reste des pleurs
„Que j'ay versés pour l'amour d'elle."

[4]) Racan, Ode, S. 170, der oben citierten Ausgabe.

[5]) Racan, Ode, S. 177.

Maynard u. a., oft unglaublich geschmacklos und roh. Die größere Freiheit, welche die Zeit dem Wort gestattete, kann zum Teil die Derbheit des Ausdrucks erklären, aber sie entschuldigt nicht die Geschmacksverwirrung, die überall eingerissen war.[1])

Auf den Grund dieser merkwürdigen Erscheinung haben wir schon oben hingedeutet. Die Lyrik war gleich der ihr verwandten Schäferdichtung wesentlich Hofpoesie. Noch fehlte das große Publikum, das allein den Dichter selbständig machen und ihn vor vielen Verirrungen bewahren kann. Damals mußten die Dichter, die nicht von Haus aus unabhängig waren, in den Dienst der Großen treten, ihnen huldigen und sich deren Geschmack unterwerfen. So war es ihnen schwer, aus der Welt, in der sie sich bewegten, und dem engen Gedankenkreis, in welchen sie eingeschlossen waren, sich zu retten. Ein Dichter gehörte zum Hofhalt eines vornehmen Herrn und ergänzte gewissermaßen dessen Dienerschaft. Daher denn auch die Sündflut von Huldigungsgedichten. Man könnte allein ganze Bände füllen mit den Oden, welche zu Ehren des Königs Ludwig oder des Kardinals Richelieu verfaßt wurden. Jeder Dichter hielt es für seine Pflicht, sich anbetend in den Staub zu werfen und das Lob der Mächtigen zu verkünden, von deren Gnade er abhing. Da das gleiche Thema häufig wiederkehrte, konnte der Poet durch die Variationen, die er anzubringen wußte, seine besondere Geschicklichkeit beweisen. Daß man kleine Kriegsthaten der Gönner zur Größe weltgeschichtlicher Ereignisse aufblähte, war natürlich, wie denn diese Kunst auch von Malherbe schon geübt worden war, als er in etwas feinerer Schmeichelei zum Kampf gegen den Halbmond aufforderte und die Eroberung des Orients als selbstverständlich in nächste Aussicht stellte. Von Malherbe auch hatte man gelernt, die Lobsprüche gleichsam an den Meistbietenden zu verschachern. Maynard, welcher Präsident eines Gerichtshofs war, trug keine Scheu, sich dem König zum Leibpoeten anzutragen und ihm ein Geschäft vorzuschlagen. „Gieb mir Geld," sagte er ihm, „und ich gebe Dir Ruhm."[2]) Denn diese Leute waren

[1]) So sagt z. B. Maynard einmal in einem Glückwunsch zum Beginn des Jahrs, das Jahr habe neue Stiefel angezogen (s. Maynard, Oeuvres, Ode S. 306):

Comte, illustre par mille epreuves
Je te salue en ce beau jour,
Que l'an a mis des Bottes neuves
Pour aller refaire son tour.

Ein Epigramm desselben Dichters (S. 82) schließt:

Meuble-toy d'un autre Amy.
Cette bouche qui te baise
A moins parlé que vomy.

[2]) Maynard, Oeuvres, Ausgabe von 1646, S. 178. Dort schließt das Gedicht „Grand Louis, ma façon d'écrire" wie folgt:

„J'auray du soin pour ton Histoire,
Et si tu me donnes du Bien
Je te donneray de la Gloire."

Ein wenig Statistik wird hier nicht stören. Eine Sammlung von Gedichten: „Les nouvelles Muses des sieurs Godeau, Chapelain, Habert, Baro,

in der That fest überzeugt, daß es in ihrer Macht stünde, nach Belieben ewigen Ruhm zu verleihen. Sie hielten ihre Gedichte für unvergänglich und glaubten umso fester an ihre Unsterblichkeit, als sie es sich gegenseitig mit freundnachbarlicher Liebenswürdigkeit versicherten.

Malherbe, der Meister und das Haupt der Schule, hatte bei alledem doch eine gewisse Größe des Ausdrucks, Schwung in der Sprache und Glanz der Bilder besessen. Die Mehrzahl seiner Zeitgenossen und Nachahmer war auch dieser Vorzüge bar und sank zu völliger Trivialität herab. Für diese Dichter gab es nur eine Stätte, wo sie gedeihen konnten. Der Hof war ihre Welt, und Paris der einzige Ort, der sie begeisterte. So sehr war schon damals der Gegensatz zwischen der Hauptstadt und der Provinz ausgebildet, daß sich die Pariser Schöngeister in der Provinz wie in einer Wüste glaubten. Allerdings fanden sie keinerlei litterarisches Leben daselbst oder, was noch schlimmer war, das schlimmste Zerrbild eines solchen.[1] Daher denn auch der vollständige Mangel an Naturgefühl. Nur selten findet ein Dichter einmal ein wahres Bild aus dem Leben der Natur, kaum einer ahnt ihre Kraft und Schönheit. Die meisten kennen die Natur nur aus den Büchern: sie wiederholen die eingelernten Schulausdrücke, die Bilder und Vergleiche, die sie ihrem Virgil oder einem andern Klassiker entnommen haben.[2] Selbst Racan, der meist auf seinem Gut wohnte und sich des Landlebens erfreute, bleibt so sehr in den Fesseln der Konvention gefangen, daß er in einer Ode auf den Frühling die Äcker als von der Frucht vergoldet schildert![3] Überall mischt er künstliche Zuthaten in seine Naturbeschreibungen. Statt von der Sonne spricht er von der „Fackel des Tags", und die Wiese, auf der er ruht, ist ihm ein Bett, das keine

Racan, L'Estoile, Menard, Desmarets, Maleville et autres" (Paris 1633, chez Robert Bertault) enthält auf 116 Seiten ein Loblied auf den König, sechs auf Richelieu, zwei Gedichte zu Ehren anderer hohen Herren und zwei geistliche Gedichte. Dann folgt ein Anhang von 45 Seiten, auf welchen die Dichter miteinander wetteifern im Preis einer Statue von Cochet, Dido darstellend: nichts als Sonette, Madrigale und Epigramme, 54 in französischer und 48 in lateinischer Sprache. Die Statue war nämlich in den Besitz Richelieus übergegangen. Der Dichter Maynard, einer der am meisten gerühmten Poeten, hat unter 60 Sonetten mehr als 30 Huldigungsgedichte an vornehme Herren, elf allein an den Kanzler Séguier. Ähnliche Berechnungen könnte man bei jedem Dichter jener Zeit anstellen und zum voraus eines ähnlichen Ergebnisses sicher sein.

[1] Maynard, zum Gerichtspräsidenten in Aurillac ernannt, konnte sich über seine Verbannung nicht trösten. Ein Schranzenleben bei Hof wäre ihm lieber gewesen. Immer wieder klagt er über das „barbarische" Land, während er Paris „le païs de tout le monde" nennt. So sagt auch Gomberville in der Vorrede, mit welcher er die Ausgabe von Maynards Werken (1646) begleitete: „. . . pour avoir relegué ce grand homme dans des Provinces que je nommerais barbares si la presence d'un si bel esprit n'en avoit bany toute la barbarie."

[2] Dem Naturgefühl, wie es sich im 17. Jahrhundert überhaupt äußerte, wird ein besonderer Abschnitt eines späteren Bands gewidmet werden.

[3] Siehe Racan, La venue du printemps. Ode à Mr. de Termes. Darin heißt es im ersten Vers der dritten Strophe:

„Les moissons dorent les plaines." Im Frühling!

anderen Vorhänge hat, als den Schatten der Gebüsche. Die Sterne erbleichen bei ihm des Morgens „vor Erstaunen“ und der Tag „entwendet der Göttin Aurora die Rosen“ u. s. w.

Modesache, wie die Bethätigung der Galanterie, war auch die Betonung des frommen Sinns. Obwol damals die maßgebende Gesellschaft sich der Kirche gegenüber ziemlich gleichgiltig verhielt, so gehörte es doch unter den Dichtern zum guten Ton, auch einige geistliche Gedichte zu verfassen. Fast immer waren es die Psalmen, deren Paraphrase versucht wurde. Je weniger man im stande war, die großartige Einfachheit der hebräischen Poesie zu erkennen, umso mutiger unternahm man die Arbeit und verwässerte das Original in matten Umschreibungen. Wie ernst es im übrigen oft mit diesen religiösen Kundgebungen gemeint war, erkennt man daraus, daß dieselben Leute neben ihren Psalmen derb lascive Gedichtchen lieferten. An solchen war die Zeit sehr reich. Unter Heinrich IV. legte man ihrer Verbreitung nichts in den Weg; später sah man nur darauf, daß sie nicht gerade öffentlich ausgeboten wurden.[1])

Die Zeit war an Dichterlingen so fruchtbar wie irgend eine. Die Liste der Lyriker weist eine stattliche Reihe von Namen auf, und käme es nur auf die Quantität an, man könnte zufrieden sein. Madrigale und Epigramme zu schreiben, wurde in der feineren Gesellschaft zur wahren Manie. Maynard beklagt sich, daß selbst sein Stallknecht Verse machen wolle.[2]) Doch ist es nicht leicht, sich von den Arbeiten aller dieser Jünger Apolls genaue Rechenschaft zu geben. Ihre Gedichte erschienen zum großen Teil in den poetischen Sammelwerken jener Zeit zerstreut und nur von einzelnen sind später Gesamtausgaben veranstaltet worden.[3])

An der Spitze der ganzen Heerschar wandelte der reisige Malherbe als Rufer im Streit und als Führer der Schlacht. Ihn haben wir schon gewürdigt, und es bleibt uns hier nur noch die Schar seiner Gefährten zu mustern.

Den nächsten Anspruch auf Beachtung haben nach Malherbe die Dichter Racan und Maynard. Beide standen ihrem Meister nahe und hätten, nach dessen Ausspruch, vereinigt vielleicht einen großen Dichter gebildet,[4]) denn dem ersteren schrieb er Kraft, dem andern das Talent des Versbaues, Sprach- und Versgefühl zu. Aber selbst wenn sich diese beiden Talente in einem Mann vereint gefunden hätten, so hätte ihm doch noch das Beste — was Malherbe freilich auch nicht kannte — das wahrhafte Dichtergemüt gefehlt.

---

[1]) So erschienen, um nur einige der Hauptsammlungen anzuführen, im Jahr 1609 mit königlichem Privileg: „Les Muses gaillardes, recueillies des plus beaux esprits de ce temps, par A. D. B. Parisien“ (letzte Ausgabe). Ähnlichen Inhalts war „Le Cabinet satirique“ (1614 schon in der 2. Auflage), „Les Delices“ und „La Quintessence satirique“ (1620). „Le Parnasse satirique“ (1622) war ein Abdruck dieser letztgenannten Sammlung mit Hinzufügung einiger frechen Stücke, die man Théophile, Colletet u. a. zuschrieb. Die Gemeinheit der in diesen Sammlungen enthaltenen Stücke kann wol nicht überboten werden.

[2]) Maynard, Oeuvres, Epigramm S. 199.

[3]) Siehe die bibliographische Notiz am Schluß des Abschnitts.

[4]) Siehe Abschnitt III, S. 94.

Honorat de Bueil, Marquis de Racan, war zu La Roche Racan, einer Besitzung seines Vaters in der Touraine, im Jahr 1589 geboren. Sein Vater hatte Kriegsdienste geleistet und war als Maréchal de Camp aus der Armee geschieden. Die Vermögensverhältnisse der Familie fanden sich nach dem Bürgerkrieg völlig zerrüttet. Der junge Racan kam im Jahr 1605 als Page an den Hof des Königs und fand dort in dem Herzog von Bellegarde einen Verwandten und Gönner.[1]) Den Dank für den Halt, den er an ihm fand, zahlte Racan später als Dichter, indem er den Herzog in überschwänglicher Weise als den größten Mann Frankreichs, als den Retter des Vaterlands pries. Nach einiger Zeit trat er in die Armee, der er indessen nur wenige Jahre angehörte. Nach Tallemants Zeugnis war er durch seine äußere Erscheinung vielfach gehemmt; er habe einem derben Pächter gleichgesehen und stark gestottert. So gab er bald jede weitere ehrgeizige Absicht auf, trat ins Privatleben zurück und schloß sich eng an Malherbe an, den er schon aus früherer Zeit als Untergebenen Bellegardes kannte. Von diesem angeregt und gefördert, wol auch manchmal mit Eifersucht verfolgt,[2]) gehörte Racan bald zu den angesehensten Dichtern seiner Zeit und wurde bei der Stiftung der Akademie für würdig befunden, in dieselbe einzutreten. Doch kam er selten nach Paris. Er liebte die friedliche Zurückgezogenheit seiner Heimat und verbrachte daselbst einen großen Teil seines Lebens. Da er zu hohen Jahren kam, war es ihm vergönnt, noch die höchste Blüte der französischen Litteratur zu erleben. Er starb im Alter von 81 Jahren im Februar des Jahrs 1670.

Sein Hauptwerk war ein Pastoraldrama: „Les Bergeries", mit welchem er dem herrschenden Geschmack entsprach. Wir werden davon später handeln, wenn wir die Entwicklung der dramatischen Litteratur zu schildern haben. Daneben besitzen wir von ihm eine Sammlung von Oden, Stanzen, Sonetten und Epigrammen. Die meisten seiner Gedichte enthalten Huldigungen für hochgestellte Personen, oder Liebesklagen im üblichen Ton der Galanterie. Am besten ist er, wenn er das Landleben und den sorglosen Genuß stiller Unabhängigkeit feiert. Dann findet er manchmal den Ton der Wahrheit und Natürlichkeit, wie z. B. in seinem Gedicht „An Tirsis", das er auch seinen „Bergeries" vor-

---

[1]) Die Herzogin von Bellegarde, Anne de Bueil, war seine Cousine und vermachte ihm später eine Rente von 2000 Livres. Siehe ferner Racans „Ode pour Monseigneur le Duc de Bellegarde, Pair et Grand-Ecuyer de France", letzte Strophe:

> Pour moy de qui l'enfance au malheur asservie,
> Surmonta les soucis qui menaçoient ma vie
> Par l'excez des faveurs qu'elle receut de toy;
> Ces obligations me rendent insolvable;
> Mais dois-je estre honteux d'estre ton redevable
> Si la France à jamais l'est aussi bien que moy?

Welche Gefahren ihn in seiner Jugend bedroht haben sollen, ist nicht bekannt.

[2]) Tallemant des Réaux, Historiettes, II, 354, wo Racan auch als „bonhomme et sans finesse" geschildert wird.

stellte. „Es ist Zeit," ruft er darin seinem Freund zu, „an den Rückzug zu denken. Wir haben die Hälfte unserer Lebensbahn durchmessen und das Alter führt uns unbemerkt dem Tod zu. Genugsam haben wir unser Schifflein von der Laune der Wogen auf dem Meer dieses Lebens umhertreiben lassen; es ist Zeit, das Glück des sicheren Hafens zu genießen." Racan erhebt sich stellenweise zu wirklicher Beredsamkeit, wenn er den Mann preist, der, ohne nach eitlem Ruhm zu streben, sein Leben in der Stille verbringt, das Land seiner Väter bebaut und in den engen Grenzen seines Besitzes sein eigener König ist.[1])

Daneben hat er Liebeslieder, welche ganz das falsche Pathos und den Ungeschmack der anderen Lyriker zeigen, und von welchen schon einige Proben gegeben wurden. Großen Ruhm erwarb er noch mit einer Paraphrase der Psalmen, die er mit Zustimmung der Akademie unternahm. Er hatte sich, um sicher zu gehen, an die würdige Gesellschaft gewandt und um deren Urteil gebeten, das denn auch ganz nach Wunsch ausfiel. Um seine Psalmen „den Damen und den Gebildeten aus den höheren Ständen (aux personnes polies du beau monde) angenehmer zu machen", erlaubte er sich, sie zu modernisieren. So wurde unter seiner Hand der 13. Psalm zu einer Art Satire gegen das 17. Jahrhundert, den 19. Psalm schnitt er auf die Person Ludwigs XIII. zu, und König David mußte von den Kanonen, den „furchtbaren Feuerschlünden", reden.[2]) Daß die Größe des biblischen Ausdrucks bei solcher

---

[1]) Stances à Tirsis:

„Tirsis, il faut penser à faire la retraite,
„La course de nos jours est plus qu'à demy faite,
„L'âge insensiblement nous conduit à la mort.
„Nous avons assez veu sur la Mer de ce monde
„Errer au gré des flots, nostre nef vagabonde,
„Il est temps de jouir des délices du port.

— — — — — — — — — — —

„O bien heureux celuy qui peut de sa memoire
„Effacer pour jamais ce vain espoir de gloire,
„Dont l'inutile soing traverse nos plaisirs,
„Et qui loing retiré de la foule importune,
„Vivant dans sa maison content de sa fortune,
„A selon son pouvoir mesuré ses desirs.

— — — — — — — — — — —

„Il laboure le champ que labouroit son Pere
„Il ne s'informe point de ce qu'on delibere
„Dans ces graves conseils d'affaires accablez.

— — — — — — — — — — —

„Roy de ses passions, il a ce qu'il desire,
„Son fertile domaine est son petit Empire.
„Sa cabane est son Louvre et son Fontainebleau.

[2]) Man vergleiche Psalm XX: „Der Herr erhöre dich in der Not; der Name des Gottes Jakobs schütze dich... Jene verlassen sich auf Wagen und Rosse. Wir aber denken an den Namen des Herrn, unseres Gottes". Diese letzte Strophe wird von Racan in folgenden Versen breitgetreten (Pseaume XIX. str. 6 et 7):

En vain leurs camps nombreux font par leurs insolences
Nos campagnes gemir sous des forests de lances,

Manier völlig verloren ging, verstand man nicht, und bewunderte umsomehr den Wohllaut und die Weichheit der Racan'schen Verse.[1]) Allerdings hatte Malherbe ihn öfters getadelt, weil er seine Verse nicht genug feile. Allein wir wissen, daß sich nach des strengen Censors Tod die Anforderungen wieder milderten und nicht alle seine Gesetze aufrecht erhalten wurden. Jedenfalls besaß Racan trotz seiner Schwächen einen für gefällige Poesie empfänglichen Sinn und fand für dieselbe einen glücklichen Ausdruck. So bestand denn auch sein Ansehen in der Litteratur länger als der Ruhm vieler anderer Dichter seiner Zeit, die anfangs mehr Aufsehen gemacht hatten. Geradezu unbegreiflich aber erscheint es, daß Boileau, der über die litterarischen Bestrebungen seiner Zeitgenossen so streng und im allgemeinen mit Verständnis urteilte, sich über Racans Begabung so täuschen konnte, daß er ihn Homer an die Seite zu setzen wagte. Oder sollte er den griechischen Dichter so sehr unterschätzt haben?[2])

François Maynard (1582—1646) stammte aus einer angesehenen Familie in Toulouse. Sein Vater war Parlamentsrat gewesen und hatte sich als juridischer Schriftsteller einen gewissen Namen erworben. Auch François widmete sich der Rechtsgelehrsamkeit, ging jedoch nach vollendeten Studien an den Hof, wo er eine Zeit lang Sekretär der Königin Margarete war. Damals schloß er sich, wie Racan, an Malherbe an, was ihn jedoch nicht hinderte, auch mit dessen Gegnern in freundlichen Verkehr zu treten. Seine erste größere Arbeit war ein Schäfergedicht: „Philandre", in fünf Gesängen, in welchem er hauptsächlich von Honoré d'Urfé inspiriert erschien. Aber weder die Muse, noch sein Dienst bei

Serrent leurs bataillons de piques herissez:
Nous sommes assurez, si Dieu nous est propice,
De voir du mesme bras qui soûtient la Justice,
Leurs desseins renversez.

Ces machines de bronze aux bouches redoutables
Qui vomissent d'un coup cent morts inevitables,
Et jettent dans les rangs la flamme et la terreur;
Ces tonneres roulans qui font trembler la plaine,
N'y feront autre mal que perdre avec la peine
L'espoir du laboureur.

[1]) Conrart, der Sekretär der Akademie, schrieb im Auftrag der gelehrten Gesellschaft an den Dichter über dessen Psalmen: „L'Académie y a reconnu ce beau tour et ce caractère de douceur et d'agrément qui ont tousjours esté admirez dans vos ouvrages. Elle vous exhorte d'en haster l'execution, puisque vous ne pouvez prendre un plus noble."

[2]) Boileau, Sat. IX, v. 43:

Sur un ton si hardi, sans être téméraire,
Racan pourroit chanter au défaut d'un Homère.

Man vergleiche damit das Lob, das Boileau Homer in seiner „Art Poétique" spendet (III, 295 ff.).

Eine bescheidenere Stelle erhält übrigens Racan in derselben „Art Poétique" angewiesen. I, 17, heißt es:

Malherbe d'un héros peut vanter les exploits;
Racan, chanter Philis, les bergers et les bois.

Hof brachten ihm, was er ersehnte; und so ging er im Jahr 1634 mit dem Gesandten François de Noailles, Grafen von Ayen, nach Rom, um dort sein Glück zu versuchen. Vergebens. Die Ehrenstellen und Pensionen blieben aus, und Maynard mußte sich begnügen, als Präsident eines Untergerichts nach Aurillac in der rauhen Auvergne zu gehen. Richelieu wollte nichts von ihm wissen, und der Dichter erging sich in bitteren Klagen über dieses Unglück. Den mächtigen Kardinal zu erweichen, wandte er sich mit einem Gedicht an ihn, und teilte ihm mit, daß er bald zu seinen Vätern versammelt werde. Wenn er dann in der Unterwelt dem kunstsinnigen König Franz I. begegne, werde er ihm von Frankreichs Geschicken und Richelieus Großthaten berichten. Was aber solle er antworten, fragt er am Schluß, wenn sich der König nach den Wohlthaten erkundige, die er, der Dichter, dem Kardinal verdanke? „Nichts!“ soll die Eminenz verächtlich bemerkt haben, als man ihr das Gedicht mit der unbescheidenen Frage vorlegte. Und also enttäuscht, wurde Maynard Philosoph, sang von der Schlechtigkeit der Welt, welche das Verdienst verkennt, und von dem Frieden des Herzens, den er in der Einsamkeit gefunden habe. In einem resignierten Sonett nahm er Abschied von Paris. Die Dienstbarkeit sei schimpflich für den, der sein eigener König sein könne.[1]) „Besser Schuster sein, als Dichter!“ ruft er ein andermal aus, obwol er für gewöhnlich vom höchsten Selbstgefühl erfüllt ist und seinen Ruhm für alle Zeiten begründet glaubt.[2])

---

[1]) Maynard, Sonnet:

Adieu, Paris, adieu pour la derniere fois.
Je suis las d'encenser l'autel de ta fortune,
Et brusle de revoir mes rochers et mes bois,
Où tout me satisfait et rien ne m'importune.

Je n'y suis point touché de l'amour des threzors;
Je n'y demande pas d'augmenter mon partage.
Le bien qui m'est venu des pères dont je sors,
Est petit pour la cour, mais grand pour le village.

Depuis que je connais que le siecle est gasté
Et que le haut merite est souvent maltraité.
Je ne trouve ma paix que dans ma solitude.

Les heures de ma vie y sont toutes à moy;
Qu'il est doux d'estre libre et que la Servitude
Est honteuse à celuy qui peut estre son Roy.

[2]) Siehe s. Epigramm S. 209 in der Ausgabe 1646, am Schluß:

Il vaut mieux au siecle où nous sommes,
Faire des bottes que des Vers.

Für gewöhnlich aber spricht er ganz anders. Vergl. Sonnet S. 15 („Que j'aime ces forests“):

Depuis que le village est toutes mes amours,
Je remplis mon papier de tant de belles choses,
Qu'on verra les sçavans après mes derniers jours
Honorer mon tombeau de larmes et de roses.

Oder das Epigramm S. 157 („Sors de la poudre“):

Seine Weisheit hielt indessen nicht lange stand, er fühlte sich in seiner Provinz verlassen, und seine Gedichte verraten sein Leid. Seine Augen füllen sich mit Thränen, sagt er, so oft er an Paris denkt, und er nennt sich kläglich stolz einen „Provinz-Horaz". So versuchte er es denn immer wieder, die Machthaber in Paris auf sich aufmerksam zu machen. In einem Bettelgedicht an Ludwig XIII. sagte er, er habe vernommen, daß der König Gefallen an seinen Epigrammen finde. Er selbst halte sie für zu unbedeutend und werde so lang an ihrem Wert zweifeln, bis der König ihm durch ein Dekret die Versicherung seines Talents gegeben habe. Daraufhin erfolgte in der That ein königliches Schreiben, das ihm den Titel eines Staatsrats verlieh. Paris aber blieb ihm verschlossen, und er fand sein Grab auf dem Friedhof eines Dorfs, „das nicht einmal auf der Karte verzeichnet steht", wie er ahnungsvoll in einem Gedicht vorausgesagt hatte.

Von Maynards Dichtungen waren seiner Zeit die Sonette und Epigramme am höchsten geschätzt. Uns erscheinen sie platt und geschmacklos. Man rühmte Maynard nach, daß er den Bau der Stanzen verbessert habe,[1]) und dieses Verdienst wurde ihm besonders hoch angeschlagen. So zeigte das Jahrhundert im kleinen wie im großen dasselbe Bestreben.

Die anderen lyrischen Dichter, welche sich neben Racan und Maynard bekannt machten, dürfen wir noch kürzer behandeln, und von manchen werden wir nur die Namen anführen, um eine gewisse Vollständigkeit der Übersicht zu erreichen. Unterschieden sich auch einzelne unter ihnen durch ihre eigentümliche Natur, so wußten sie doch nur selten ihren Dichtungen einen besonderen, charakteristischen Zug zu verleihen. Da bietet sich zunächst der lebhafte, witzige Antoine Godeau (1605—1672), als Student der Liebling aller deutschen Kommilitonen, die mit ihm dasselbe Haus bewohnten, und mit welchen er trefflich zu kneipen, zu singen und zu lachen wußte.[2]) Später widmete er sich der Kirche, ging unter die galanten Dichter und wurde einer der eifrigsten und beliebtesten Gäste des Hauses Rambouillet, wo er wegen seiner auffallend kleinen Statur als „Juliens Zwerg" bekannt war. Von Richelieu zum Bischof von Grasse und bald auch von Vence in der Provence

---

Quiconque saura bien escrire,
Dira que jamais la Satire
N'a publié de si beaux vers.

[1]) Maynard verlangte in der sechszeiligen Strophe einen Ruhepunkt nach dem dritten Vers, und in der zehnzeiligen Strophe brachte er einen Halt nach dem siebenten Vers an. Allerdings haben schon die früheren Dichter, Desportes, ja schon Marot und selbst dessen Vorgänger diese Ruhepunkte beobachtet. Maynard aber hat diese Weise erst zum festen Gesetz erhoben. Man vergleiche Pellisson, Histoire de l'Académie française, I, S. 114 und S. 194 ff.; ferner Richelet, La versification françoise, ou l'Art de bien faire et tourner les vers, Paris 1671; Goujet, Bibliothèque françoise, Paris 1754, Bd. XVI, S. 63; Louis Quicherat, Traité de versification française, 2me éd., Paris 1850, S. 555 u. 568.

[2]) Tallemant, Historiettes, III, 231.

ernannt, vernichtete er seine Liebesgedichte und beschränkte sich fortan auf geistliche Lieder, Psalmen und Oden. Seine Verse sind nicht ohne Wohllaut, aber sein Ruhm, der eine Zeit lang in hellem Glanz strahlte, verblaßte bald und schon Boileau äußerte sich sehr kühl über sein Talent.[1])

Anders erscheint Jean Ogier de Gombauld (1570—1666) aus St. Just de Lussac in Saintonge (Guyenne), anders in seinem Charakter und seinem Schicksal, wenn auch nicht gerade in seiner Poesie. Er war einer der vielen, welche durch den schroffen Gegensatz der religiösen Parteien persönlich zu leiden hatten. Hugenotte von Geburt, wurde er mit Zustimmung des Vaters, aber gegen seinen eigenen Willen, in die katholische Kirche aufgenommen. Sobald er selbständig war, wandte er sich von ihr wieder ab, ohne deshalb offen zum Protestantismus zurückzutreten. In Paris, wohin er früher geschickt wurde, fand er in Heinrich IV. einen freundlichen Herrn, der sein poetisches Talent mehr als einmal in Anspruch nahm. Maria von Medici sah ihn ebenfalls gern und bewilligte ihm ein jährliches Gehalt von zwölfhundert Thalern. Gombauld feierte allerdings die Königin und Richelieu in seinen Gedichten, und für die erstere trug er sogar eine galante Neigung zur Schau; aber in anderer Hinsicht machte er doch eine rühmliche Ausnahme unter den Dichtern. Er war genügsam und wollte niemandem Dank schulden als seinem König. Als er in der Verwirrung der Zeiten seine Pension verlor, weigerte er sich, von anderen Hilfe anzunehmen und schlug das Anerbieten der Herzogin von Longueville, die ihm ein Gehalt aussetzen wollte, rundweg ab.[2]) Ein unglücklicher Sturz im Zimmer hielt ihn lange Jahre, bis zu seinem Tod, fast ganz ans Bett gefesselt.

Als Dichter war Gombauld mehr als einfach: Leidenschaft und poetische Aufwallung waren ihm noch fremder als den bisher genannten Lyrikern. So oft er auch seine Philis, seine Amarant und wie die Schönen alle heißen mögen, in seinen 145 Sonetten besingt und sein Liebesleid klagt, er bewegt uns nicht. Doch galt er neben Maynard und Maleville als ein Meister des Sonetts. Schon Boileau freilich meinte, unter tausend Sonetten dieser Dichter finde man höchstens zwei oder

[1]) Im Kreise Richelieus stand er eine Zeit lang in solchem Ansehen, daß man bei litterarischen Werken gern den bewundernden Ausruf brauchte: „Das ist so schön, als wenn es von Godeau wäre!“ Boileau dagegen schrieb an Maucroix, 29. April 1695: „Je suis persuadé aussi bien que vous, que Monsieur Godeau est un poëte fort estimable. Il me semble pourtant qu'on peut dire de lui ce que Longin dit d'Hypéride, qu'il est toujours à jeun et qu'il n'a rien qui remuë ni qui échauffe“. Vergl. Pellisson, I, 255.

[2]) Gombauld erwähnt einmal seines genügsamen Sinns und sagt, er vertraue auf Gottes Hilfe:

Sa main pour moy n'est jamais close,
Et comme il me faut peu de chose,
J'ay tousjours tout ce qu'il me faut.

Der Gedanke ist ebenso anerkennenswert, wie die Verse schlecht sind.

drei, die Wert hätten, und wir können heute nicht einmal diese wenigen Perlen herausfinden.[1])

Claude de Maleville (1597—1647), der, wie eben bemerkt worden ist, zu dem Triumvirat in dem Reich des Sonetts gezählt wurde, war lange Zeit Sekretär des Marschalls Bassompierre und kaufte sich später eine Stelle in dem Kanzleramt. Wie hoch er zu seiner Zeit geschätzt wurde, geht schon zur Genüge daraus hervor, daß er allein neun Gedichte für „Juliens Guirlande" geben durfte. Sein berühmtes Sonett: „La belle matineuse" zeigt seine Begabung, sowie seine Schwäche in deutlicher Weise. Er vergleicht darin die jugendliche Schönheit seiner Philis mit der Morgenröte und findet, daß das Licht der Sonne vor dem Glanz des Mädchens verblassen muß.[2])

Aus der großen Zahl der Musenjünger, welche, um mit der Sprache der Zeit zu reden, den Parnaß bevölkerten, sind noch Theophile de Viau und Tristan l'Hermite, L'Estoile und Desmarets hervorzuheben. Aber da sie sich auch im Drama versuchten, mag ihre Würdigung erst in dem darauf bezüglichen Abschnitt eine Stelle finden.[3])

[1]) Boileau, Art Poétique, II, 94 ff. — Neben seinen Gedichten verfaßte Gombauld noch einen Roman „Endymion", in welchem er die Königin Maria unter dem Bild der Luna feierte, ein Pastoraldrama in fünf Akten: „Amarant" (1631), mit einer Widmung an die Königin-Mutter, zu einer Zeit also, da sie in Ungnade gefallen war, sowie mehrere Tragödien und Tragikomödien („Les Danaïdes", „Cydippe"). Auch existiert von ihm ein Band Briefe und religiöse Abhandlungen. Die Gedichte erschienen 1646 in 4⁰, die Briefe 1647, die Epigramme 1657, die „Danaïdes" 1658 mit einer Widmung an Fouquet. Die Herausgabe der „Traités et lettres touchant la Religion" wurde von Conrart besorgt. Sie erschienen 1669 zu Amsterdam. „Cydippe" (auch wol „Aconce" betitelt) blieb ungedruckt. Vergl. Tallemant, III, 237, Les frères Haag, la France protestante, 5. Bd., Artikel „Gombauld".

[2]) „La belle matineuse":

Le silence regnoit sur la terre et sur l'onde:
L'air devenoit serein et l'Olympe vermeil;
Et l'amoureux Zephire, affranchi du sommeil,
Ressuscitoit les fleurs d'une haleine feconde.

L'aurore deployoit l'or de sa tresse blonde,
Et semoit de rubis le chemin du Soleil:
Enfin ce Dieu venoit au plus grand appareil,
Qu'il soit jamais venu pour eclairer le monde.

Quand la jeune Philis au visage riant
Sortant de son palais plus clair que l'Orient,
Fit voir une lumière plus vive et plus belle.

Sacré flambeau du jour, n'en soyez point jaloux;
Vous parutes alors aussi peu devant elle
Que les feux de la nuit avoient fait devant nous.

Neben der Preciosität und Übertreibung, neben dem leeren Spiel mit Worten und Bildern, wie z. B. daß die Fackel des Tags nicht eifersüchtig sein soll, kann man die einschmeichelnde Weichheit der Diktion nicht verkennen. Maleville entsprach somit in jeder Hinsicht dem Geschmack seiner Zeit. Vergl. Goujet, tome XVI, p. 70 ff.; Recueil Barbin, III, 51—65; Pellisson, I, 209.

[3]) Siehe Abschnitt XI.

Häufig genannt, aber als Dichter noch unbedeutender als die bisher erwähnten Männer, war der Abbé François Le Metel de Boisrobert (1592—1662). Aus Caen gebürtig, hatte er sich als Advokat versucht, sich dann am Hof der Königin-Mutter in Blois umhergetrieben und war dazwischen nach Paris und London gekommen. Wenn die Geschichten, die man von ihm erzählt, auch nur zum Teil wahr sein sollten, so würden sie doch beweisen, daß er in der Wahl seiner Mittel nichts weniger als ängstlich war, wenn es galt, sich aus Geldverlegenheit zu retten. In Rom, wohin er sich einmal verschlagen sah, wurde er Abbé mit einer kleinen Pfründe von jährlich 170 Livres. Seine geistliche Würde hinderte ihn freilich nicht, in seiner geschäftlichen Lebensweise zu beharren; und nach Paris zurückgekehrt, gelang es ihm endlich, nach vielen vergeblichen Bemühungen die Gunst des Kardinals Richelieu zu erwerben. Damit erlangte er eine Stellung, wie er sie wünschte. Keck, witzig, Meister der Parodie, ein guter Schauspieler und ein trefflicher Anekdotenerzähler, wurde Boisrobert gewissermaßen der Spaßmacher und Hofnarr des Kardinals, der ihn bald nicht mehr missen mochte. Richelieu duldete selbst Widerspruch von seiner Seite, und wenn er ihm wol auch manchmal darob zürnte, er verzieh ihm immer wieder. Sein Leibarzt verschrieb ihm deshalb auch zuweilen statt aller Arzneien „einige Drachmen Boisrobert“. So wuchsen denn die Einkünfte des lustigen Abbés, besonders als ihm die Abtei von Châtillon zu teil ward. Bei allem Leichtsinn war Boisrobert jedoch gutmütig und gefällig, und benutzte seinen Einfluß gern zum Nutzen anderer. Wie weit er gehen durfte, zeigt am besten seine poetische Epistel an den Kanzler Séguier, den obersten Wächter der Gerechtigkeit. Er erlaubt sich darin, dem Kanzler in spaßhaften Versen mitzuteilen, daß seine Neffen einen Menschen totgeschlagen hätten und deshalb vom Gericht verfolgt würden. In dieser Verlegenheit wende er sich an seinen Gönner mit der Bitte, er möge den Prozeß niederschlagen; der Getötete sei ein Raufbold, eine Landplage der Normandie gewesen, und die eigentliche Schuld an dem Totschlag trage doch der Kanzler. Denn warum habe er die Familie Boisrobert in den Adelstand erhoben? Nun hätten seine Neffen geglaubt, auch das Leben und die Thaten der jungen Edelleute nachahmen zu müssen. Und so wiederholt Boisrobert am Schluß seine Bitte, Séguier möge den Gnadenbrief ausfertigen uud ihn auch gratis geben.[1])

Boisrobert war ein fruchtbarer Dichter. Am besten gelang ihm der leichte, scherzhafte Konversationston der Episteln, von denen zwei Bände erschienen. Mit größeren Werken scheiterte er dagegen kläglich. Weder sein Roman „Anaxandre“, noch seine Novellen, noch seine zahl-

[1]) Boisrobert, A Monseigneur le Chancelier. (Recueil des plus belles poésies des poëtes françois, chez Barbin 1692, Teil III, S. 181.) Die Epistel schließt mit den Versen:

> Aboly tout, casse tout comme un verre;
> Voy que de plus nous estions dans la guerre,
> Et qu'ils estoient de contraires partis;
> Scelle donc viste et donne le gratis.

reichen Theaterstücke fanden Beifall. Selbst vor Richelieus Tod sollte er erfahren, wie wandelbar die Laune des Glückes ist. Bei Ludwig XIII. von Cinq-Mars verklagt, wurde er auf seine Abtei Châtillon verwiesen. Richelieu, der dem König in kleinen Dingen gern nachgab, opferte seinen Günstling auf. Nach dem Tod des Cinq-Mars kam Boisrobert freilich nach der Hauptstadt zurück, aber die Zeit des Glanzes war für ihn vorüber. Richelieu selbst starb wenige Tage darauf, und nun erfolgten die gehässigsten Angriffe gegen den einst so einflußreichen Mann. Boisrobert wußte sich darüber zu trösten. Er war reich und konnte nach seinem Belieben leben. Mit einer wahren Leidenschaft schrieb er für das Theater, Stück auf Stück. Seine Stoffe nahm er, wo er sie fand; er plünderte die Spanier, die Italiener, das alte französische Theater, und seine Dramen waren im Handumdrehen fertig. Das Theater des Hôtel de Bourgogne weigerte sich zuletzt, sie zur Aufführung anzunehmen, obwol er dafür zahlen wollte. So sank er immer mehr, überließ seine Stücke den herumziehenden Gesellschaften und schrieb für sie derbe Possen. Sein Leben in den Schenken und mit leichtsinnigen Dirnen wurde immer anstößiger; wenigstens sagten so seine Feinde, die ihn bei dem jungen König und seiner Mutter, Anna von Österreich, verklagten. Darüber wurde er zum zweitenmal aus Paris verbannt (1655). Erst nach drei Jahren bekam er auf inständiges Bitten die Erlaubnis, in die Hauptstadt zurückzukehren, und starb daselbst einige Jahre später.

In rascher Aufzählung seien nun noch einige andere Lyriker erwähnt. Zunächst Marin Le Roy de Gomberville (1600—1674), der sich später jedoch ganz dem Roman zuwandte, dann Nicolas Vauquelin des Yveteaux (1567—1649), ein Sohn Vauquelins de La Fresnaye, der sich durch seine Idyllen und sein Lehrgedicht über die Dichtkunst bekannt gemacht hatte. Des Yveteaux unterrichtete den Herzog von Vendôme, einen natürlichen Sohn Heinrichs IV., und schrieb für ihn 1607 sein Gedicht „L'Institution du Prince". Später soll er auch eine Zeit lang Lehrer des jungen Königs Ludwig gewesen, jedoch auf Befehl der Königin entlassen worden sein. Er galt als Epikuräer und Sonderling, und allerdings mußte es vielen seiner Kollegen absonderlich vorkommen, daß er seine Unabhängigkeit höher schätzte als Geld und Gunst. Als Richelieu ihm eines Tags über seine Lebensart Vorwürfe machte, verzichtete Des Yveteaux lieber auf die königliche Pension, die er bis dahin bezogen hatte, als daß er sich unterworfen hätte.[1])

---

[1]) Siehe Goujet, t. XVI, S. 113. Des Yveteaux starb im hohen Alter von über 90 Jahren. In einem seiner Sonette spricht er aus, was ihm zum glücklichen Leben wünschenswert erscheint:

> „Avoir peu de parents, moins de train que de rente,
> „Rechercher en tout temps l'honneste volupté,
> „Contenter ses désirs, conserver sa santé..." etc.

Er besaß ein schönes Landhaus und hatte seine Freude an den Werken der Kunst und der Poesie.

> „Des jardins, des Tableaux, la Musique, des vers,
> „Une table fort libre et peu de couverts."

Nicolas Faret, ein Freund des Weins und des fröhlichen Lebens, aber von seinem Genossen Saint-Amant und nach dessen Vorgang später von Boileau mit Unrecht als Trinker und Wüstling verschrieen, war der Verfasser einer Art höheren gereimten Komplimentierbuchs („L'honneste homme ou l'Art de plaire à la Cour").[1]) Pierre Forget de la Picardiere gab in seinen „Sentiments universels" (1630) Sprüche über Politik und Moral.[2]) Von den Brüdern Philipp und Germain Habert, welche beide der Akademie als Mitglieder angehörten, fiel der erstere als junger Mann bei der Belagerung von Emery im Hennegau (1637). Von ihm ist ein einziges Gedicht erhalten, „Le temple de la mort", eine Klage über den Tod der Gemahlin des Marschalls de la Meilleraye. Während man in diesem Gedicht den Ausdruck wahrer Empfindung fand, war die Poesie seines jüngeren Bruders, des Abbé von Cerisy, um so affektierter.[3]) Als Gesellschafter beliebt und seinem Wesen nach manchmal mit Voiture verglichen, war François Sarrazin, dessen wenige Gedichte erst nach seinem Tod veröffentlicht wurden.[4])

Absonderliche Poeten, wie Charles d'Arcussia, sieur d'Esparre, der in zehn langen Gesängen ein episch-didaktisches Gedicht über die Falkenjagd schrieb, findet man zu jeder Zeit, wenn sich auch die Litteraturgeschichte nicht weiter mit ihnen zu beschäftigen hat.[5]) Ein Gegenstand allgemeinen Spotts endlich war Louis de Neufgermain, der sich selbst als „poëte hétéroclite" bezeichnete und seinen Ruhm in Spiele-

---

Vergl. Huet, Origines de Caen, S. 356. Seine Gedichte, darunter auch seine „Institution", finden sich in den „Delices de la Poësie françoise", chez Du Bray, 1620, S. 301—381.

[1]) Faret (1596–1646) soll seinen Ruf nur dem Umstand verdanken, daß sein Name einen bequemen Reim für das Wort „cabaret" bot. Siehe Saint-Amant, Les cabarets à mon cher amy M. Faret (Oeuvres I, S. 142, Bibliothèque Elzévirienne):

> Si tu ne veux que je m'escrie:
> On fait à scavoir que Faret
> Ne rime plus à cabaret...

und in „La Vigne" (I, 170):

> Chère rime de cabaret,
> Mon cœur, mon aymable Faret.

Ebenso „Orgye", I, S. 239 und öfters. Vergl. auch die Vorrede, mit der Faret selbst eine Ausgabe der Werke Saint-Amants begleitet. Jedenfalls war er ein Gefährte des lebenslustigen Saint-Amant. Vergl. ferner: Saint-Evremond, „Les Académiciens", acte I, sc. 3. Farets „L'Honneste homme" erschien 1638. Man hat auch historische Werke von ihm, besonders eine Geschichte der Türkei.

[2]) Über Forget († 1638) s. Goujet, t. XVI, S. 8.

[3]) Über Philipp Habert s. Goujet, t. XVI, S. 1. Sein „Temple de la mort" erschien 1637 und ist in mehreren Sammlungen des 17. Jahrhunderts abgedruckt. In dem „Choix de poésies morales et chrétiennes" von Le Fort de la Morinière, T. II, S. 306, findet sich ein Bruchstück davon. Vergl. auch Pellisson, Histoire de l'Académie (éd. Livet), I, 172.

[4]) Siehe Titon du Tillet, Le Parnasse françois, S. 243.

[5]) Über Arcussia, dessen „Fauconnerie" zuerst 1621 erschien, s. Goujet, T. XVI, 32.

reien suchte, wie z. B. daß er seine Gedichte auf einen einzigen Reim aufbaute u. dgl. m.[1])

In jener Zeit, welche die poetische Schönheit fast ausschließlich in der Künstelei suchte, forscht man vergebens nach einer volkstümlichen Dichtung. Allerdings hatte das Volk seinen altererbten Schatz von Liedern bewahrt, in welchen es seine Freude und sein Leid in der ihm eigentümlichen kräftigen Weise aussprach. Auch das 16. Jahrhundert hatte das Volk noch zu neuen Dichtungen angeregt, und besonders die Hugenotten hatten einen großen Reichtum von Kampfes- und Trostliedern. Aber von dieser poetischen Kraft zeigte sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr wenig, und wenn sie sich zeigte, wurde sie vornehm übersehen. Allerdings wußte man auch damals von einem Volksdichter zu reden, von Meister Adam Billaut aus Nevers, der seines Zeichens ein Tischler war und in freien Stunden seine Verskunst übte. Sein Ruhm war nicht gering. Man kannte ihn allgemein unter dem Namen des Maître Adam oder feierte ihn als den „Virgil mit dem Hobel". Aber wenn er auch einsichtig genug war, in seiner Sphäre zu bleiben und trotz mehrfacher Aufforderungen nach Paris zu kommen, seinem Handwerk nicht entsagte, so darf man doch keinen echten Volksdichter in ihm suchen. Er war kein Hans Sachs, der den einfachen Sinn des Volkes wiedergegeben hätte. Seine einzelnen Gedichtsammlungen betitelte er: „Les Chevilles" oder nach seinen Instrumenten „Le Vilebrequin" und „Le Rabot de Me. Adam". Schlägt er auch in einzelnen Gedichten einen kräftigeren Ton an, so redet er doch gewöhnlich ganz die Sprache der anderen gekünstelten und abgerichteten Dichter. Höchstens könnte man sagen, daß er, um volkstümlich zu erscheinen, noch schamloser bettelt als die anderen, und noch gemeinere Ausdrücke wählt. Er wendet sich einmal in einem Gedicht an seine gnädige Herrschaft, die durch einen Todesfall in Trauer versetzt ist, und bittet um ein Trauergewand. Wenn die Natur ihn zum Mohren gemacht hätte, würde er diese Bitte nicht nötig haben, schließt er mit einem entsetzlichen Witzwort. Er hat die nämliche Sprache, dieselbe Mythologie, die gleiche Schmeichelei, wie die höfischen Poeten. In seinen Versen treiben sich Jupiter und Phöbus und die gesamte heidnische Götterwelt ebenso albern umher, wie in den Gedichten seiner Kollegen, und von wahrer Volkspoesie ist kaum eine Spur zu finden.[2])

Diese unerquickliche Geschmacksrichtung sollte noch lange in der französischen Lyrik herrschen, und ihr schädigender Einfluß auch auf

[1]) Neufgermain starb nach dem Jahr 1652. (Goujet, XVI, 156; Tallemant, Historiettes, III, 211; Boileau, Sat. IX, 72.)

[2]) Maître Adam, der auch darin den anderen glich, daß er von Richelieu mit einer Pension bedacht war, starb im Jahr 1662. Seine „Chevilles" erschienen 1641, sein „Vilebrequin" erst 1663 und sein „Rabot" ist gar nicht gedruckt worden. Eine Anzahl seiner Gedichte finden sich im Recueil Barbin, III, S. 251–301. Seine „Oeuvres choisies" erschienen zu Paris 1842. Die „Revue de Paris" vom November 1831 brachte einen größeren Aufsatz über ihn von Ferdinand Denis.

den anderen Gebieten der Dichtung fühlbar werden. Denn der Ungeschmack, die „Preciosität“ machte sich nicht allein in der Lyrik geltend; sie sollte noch lange auf der Bühne, im Roman, selbst in der Gesellschaft heimisch sein. Wir werden auf sie zurückkommen müssen, wenn wir zu zeigen haben, wie erst die jungklassische Schule unter Boileau und Molière den Kampf gegen diese Manier mit Erfolg aufnahm.

Immerhin darf man nicht übersehen, daß schon von der ersten Zeit an, in welcher diese Richtung Bedeutung erlangte, lebhaft gegen sie protestiert wurde. Der Geschmack einzelner Kreise der Gesellschaft konnte wol fehlgehen, das Volk ließ sich in seinem natürlichen Gefühl und seinem Verstand nicht beirren, und darin liegt mit ein Grund, warum diese ganze Lyrik so wenig in die weiteren Schichten der Nation eindrang. Im Drama, welches sich an ein größeres Publikum wandte, siegte zwar auch der schlechte Geschmack; auch dort fürchteten manche Dichter jeden natürlichen Ausdruck, und haschten nach Witz und Feinheit selbst bei dem einfachsten Gedanken, doch kam die Manier auf diesem Gebiet nie zur völligen Herrschaft. Und selbst in der Lyrik erhob sich, wie gesagt, der Widerstand dagegen, nur daß man aus dem einen Extrem in das andere verfiel, und die Gegner des manierierten aufgeputzten Stils sich dafür in der unschönen, formlosen und niedrig burlesken Dichtung gefielen. Suchten die höfischen Dichter selbst das Geringfügigste in ihrer schwülstigen und geleckten Sprache zu verhimmeln, so zogen die Poeten der burlesken Poesie dafür alles Ernste und Erhabene durch ihre nüchtern komische Ausdrucksweise, ihre niederen Anschauungen in den Staub herab. Beide Richtungen sind gleichermaßen Anzeichen ungesunder Verhältnisse, beide sind Manier und die eine so verderblich wie die andere.[1])

Als Haupt der burlesken Dichtung, die bald eifrige Freunde finden sollte, erschien später der witzige Scarron, dem selbst schwere körperliche Leiden die geistige Kraft nicht zu rauben vermochten. Vor ihm aber hatte Marc Antoine de Gérard eine ähnliche Richtung eingeschlagen. Gérard legte sich den Namen Saint-Amant bei, obgleich er mit dem altadeligen Geschlecht dieses Namens keinerlei Verwandtschaft hatte.[2]) Seine Familie hatte schwere Schicksale zu ertragen. Sein Vater fiel mit

[1]) Man vergleiche auch das 5. Buch von Sorels „Histoire comique de Francion“, in dem Francion von den Dichtern seiner Zeit redet. In offenbar satirischem Geist heißt es dort: „Véritablement leurs lois ne tendoient qu'à rendre la poésie plus douce, plus coulante et plus remplie de jugement; qui est-ce donc qui refuseroit de la voir en cette perfection? On me dira qu'il y a beaucoup de peine et de gène à faire des vers suivant les règles; mais si on ne les observoit point, chacun s'en pourroit méler, et l'art n'auroit plus d'excellence“. (In der Ausgabe von Emile Colombey. Paris 1858, A. Delahays. S. 184.)

[2]) Saint-Amant war im Jahr 1594 geboren, denn er sagt, da er die Überschwemmung der Seine im Jahr 1649 erwähnt:

„Quand l'an qui court se fermera
J'ouvriray mon douzième lustre.“

Sein Tod fiel in das Jahr 1661.

einem seiner Brüder in die Gefangenschaft der Türken, während ein anderer Bruder im Seegefecht gegen sie umkam. Saint-Amant selbst führte ebenfalls ein bewegtes Leben. Er gehörte zum Hof des Herzogs von Retz, kam im Jahr 1631 nach England, mit welchem sich damals zuerst ein regerer Verkehr entwickelte, 1633 mit dem Marschall Créquy nach Rom, und schloß sich im Jahr 1637 einer Expedition der französischen Flotte unter dem Befehl des Grafen d'Harcourt in das Mittelmeer an. In den folgenden Jahren nahm er an den Feldzügen in Piemont teil, und war 1643 wieder in Rom, das er in einem Gedicht von über hundert Strophen aufs heftigste angriff.[1]) Die Ruinen des alten Rom waren ihm verächtlich und des Niederreißens wert, und die Römer erschienen ihm gleich Heiden, da sie die Marmorbilder der alten Götter mit Gold aufwogen. Überhaupt empörte ihn das Treiben der modernen Quiriten, und neben mancher derben Schilderung ihres Privatlebens fielen auch scharfe Worte über die Kirche und ihre hohen Diener. Wie sehr dem Dichter jedes Verständnis für die Schönheit der antiken Kunst und die Größe der historischen Erinnerungen abging, zeigt sich besonders deutlich in dem ersten Teil der Satire. Aber freilich, wie schmutzig war auch die Wohnung, die man ihm bot, wie ungenießbar die römische Kost und vor allem, wie empörend schlecht der Wein, den er zu trinken bekam!

In anderer Art, aber nicht minder übel, behandelte er England, das er noch einmal im Jahr 1643 im Gefolge des Grafen d'Harcourt besuchte, als dieser mit einer vermittelnden Mission zwischen König Karl und dem Parlament beauftragt war. Saint-Amant erklärte die Engländer für das roheste und gröbste Volk, das es gäbe, und ereiferte sich besonders gegen die ketzerischen Rundköpfe, welche des Königs Autorität verachteten.[2]) Als später Louise Gonzaga, die Tochter des Herzogs von Nevers, den König von Polen heiratete, wurde Saint-Amant zum Kammerherrn am polnischen Hof ernannt und erhielt eine ansehnliche Pension. Er hielt sich sogar zwei Jahre in Warschau auf und ging einmal im Auftrag der Königin nach Stockholm, kehrte aber im Jahr 1651 nach Paris zurück, wo er noch zehn Jahre ungestört verlebte.[3])

Wir haben hier indessen nur seine Jugendwerke, die früheren Gedichte, ins Auge zu fassen. Das Epos: „Moyse sauvé", das er später veröffentlichte, gehört bereits in eine andere Zeit. Schon in seinen ersten poetischen Arbeiten verrät Saint-Amant eine gewisse Unsicherheit der Methode. Zwei Seelen wohnen in seiner Brust. Die eine heißt ihn, dem

---

[1]) „Rome ridicule, un caprice." Der Drucker dieser Satire kam ins Gefängnis, Saint-Amant selbst blieb unbehelligt.

[2]) Das Gedicht „L'Albion, caprice héroi-comique" enthält 120 Strophen und ist von London, 12. Februar 1644, datiert.

[3]) Boileau (Sat. I, 97—100) spricht von Saint-Amants großer Armut. Doch beruht diese Behauptung auf keiner sicheren Nachricht, ist vielmehr nach dem Gesagten sehr unwahrscheinlich. Wir wissen auch, daß die Königin von Polen ihn nicht vergaß, sondern ihm Geld schickte (s. Epitre à l'abbé de Villeloin). Ebendaselbst sagt er, daß seine Kasse nie den Mangel gekannt habe.

Ruhm Marinis nacheifern, das Beispiel der höfischen Dichter befolgen und sich den „Precieusen“ anreihen; die andere treibt ihn, sich zu emancipieren, die Maske abzuwerfen und frei seine eigenen Empfindungen zu offenbaren. So oft er dieser letzteren Regung folgt, zeigt er sein Talent und enthüllt nicht selten dabei ein Gefühl für die Schönheit der Natur, wie man es in jener Zeit nicht erwartet, und das manchmal einen ganz modernen Ton anschlägt. Dies finden wir z. B. gleich in seinem ersten größeren Gedicht von der „Einsamkeit“. Er schildert darin seinen Gang durch eine einsame romantische Landschaft. Zuerst durchstreift er die altehrwürdigen Wälder, in welchen ihn der Gesang der Nachtigall fesselte, und gelangt dann durch ein grünes, wildes Thal, durch das ein Bergstrom rauscht, bis zu einem stillen, versumpften Teich. Noch keines räuberischen Menschen Hand hat den Frieden dieser Natur gestört. Wie er weitergeht, stößt er auf die Ruinen eines alten Schlosses und gelangt endlich zu einer Höhe, die ihm den Blick auf das unendliche Meer eröffnet, mit dessen Schilderung er sein Gedicht schließt.[1])

[1]) La Solitude (A Alcidon). Zur Probe seien zwei Strophen des Anfangs mitgeteilt.

Die Str. 1 beginnt: Que j'ayme la solitude!
Que ces lieux sacrez à la nuit,
Esloignez du monde et du bruit,
Plaisent à mon inquiétude.

Str. 3: Que sur cette espine fleurie,
Dont le printemps est amoureux,
Philomèle au chant langoureux,
Entretient bien ma resverie!

Der Dichter fühlt hier seine Stimmung in Harmonie mit der Natur. Man vergleiche damit das Gedicht von Lamartine (Médiations poétiques, I): „L'Isolement“:

„Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
„Au coucher du soleil, tristement je m'assieds;
„Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
„Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.
— — — — — — — — — — — —
„Quand la feuille des bois trombe dans la prairie,
„Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons;
„Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie:
„Emportez-moi comme elle, orageux aquilons!“

Dasselbe Gefühl beseelt die beiden Dichter, aber die Sprache Saint-Amants ist noch widerspenstig; sie schmiegt sich dem Gedanken noch nicht so an. Lamartines Strophen haben dagegen eine Weichheit, welche die klassische Einfachheit schon überschritten hat. Ihre einschmeichelnde Schönheit und die Harmonie der Verse, die wie Gesang dahinfließen, sind auch nicht frei von Manier.

In dem Gedicht „Le Contemplateur“ hat Saint-Amant ein Bild ganz modernen Charakters gegeben. Er sagt Strophe 26:

J'escoute, à demy transporté,
Le bruit des ailes du silence
Qui vole dans l'obscurité.

So sagt er von einer neuen Geliebten (Sonett, I, S. 132, in der Ausgabe von Livet):

Neben einigen, sehr gefälligen Stellen fallen in diesem Gedicht andere durch ihre Geschmacklosigkeit umso unangenehmer auf. Saint-Amant gerät darin öfters in die Affektation der Pastoralpoesie; so wenn er von dem Schäfer spricht, der sich aus Liebesgram in den Ruinen des Schlosses aufgehängt hat und um dessen Skelett nun der Geist der hartherzigen Schönen zur Strafe irren muß,[1]) oder wenn er bei der Schilderung eines grauenvollen Abgrunds an die gute Gelegenheit denkt, welche der Unglückliche hier fände, der seinem Leben ein Ende zu machen wünscht.

Doch der ernste Ton ist ja Saint-Amant nicht natürlich. Sein wahrer Charakter tritt in den lärmenden Trinkliedern, in den heiteren Ausfällen, den satirischen Zeitbildern zu Tage. Rauchen und Zechen, das ist seine liebste Beschäftigung, und die Schenke ist der Tempel, in dem er sich begeistert. Er zeichnet sich selbst, wie er vor dem Kamin, auf einem Bündel Reisig sitzend, eine Pfeife in der Hand, seinen Gedanken nachhängt.[2]) Und noch häufiger zeigt er sich uns bei der Flasche, mit seinen Kameraden, besonders seinem Freund Faret. „Was willst Du mit der Schönheit, mit der Kunst, mit dem frischen Grün der Natur?“ ruft er diesem zu; „die schlechteste Unterhaltung in der Schenke gefällt Dir besser als das Echo des Waldes“. „Und mir auch!“ schließt er das Gedicht.

Bei alledem ist er „der gute, dicke Saint-Amant“, wie er sich selbst nennt, und wenn er satirisch wird, wird er doch nie persönlich oder boshaft. Höchstens daß er seine Freunde und Kollegen von der Akademie ein wenig zaust, aber auch sie nur im allgemeinen. Er paßte nicht recht zu der gelehrten Gesellschaft, und als sie einem jeden Mitglied die Verpflichtung auferlegte, von Zeit zu Zeit einen Vortrag zu halten, erbot sich Saint-Amant, die burlesken Ausdrücke für das Wörterbuch zu bearbeiten, wenn man ihn von jener Verpflichtung freispräche. So stellte er sich selbst als den ersten Vertreter der Burleske hin.

Son visage est plus frais qu'une rose au matin,
Quand au chant des oiseaux son odeur se réveille
Elle remplit mes sens de gloire et de merveille
Et me fait mespriser la bergere Catin.

Dieses triviale Schlußwort hat man Saint-Amant übelgenommen. Aber es ist ja das Charakteristische der burlesken Dichter, daß sie die Stimmung mutwillig zerstören.

[1]) Théophile Gautier giebt in seinen „Grotesques“ (2 Bde., Paris 1844, Desessart) auch einen Aufsatz über Saint-Amant. Den glühenden Romantikern, welche die klassische Litteratur verabscheuten, mußten die früheren Dichter, besonders diejenigen, welche von Boileau getadelt worden waren, teuer sein. Gautier findet das Skelett sehr am Platz, es trägt ihm zur Stimmung bei. „N'en déplaise à Boileau, je crois que ce pendu est très-bien a sa place“ sagt er I, 266.

[2]) Sonett (éd. Livet, I, 182):

Assis sur un fagot, une pipe à la main,
Tristement accoudé contre une cheminée,
Les yeux fixes vers terre, et l'ame mutinée,
Je songe aux cruautés de mon sort inhumain.

Überblicken wir noch einmal die poetische Produktion der ganzen Epoche, so drängt sich uns unwiderstehlich ein scharfes Urteil über die hohle, geschmack- und geistlose Manier auf, die sich darin breit macht. Auffallend ist dabei nur, daß man dieselbe Erscheinung gleichzeitig bei allen Völkern Europas, die an der Entwicklung der Kultur teilnahmen, beobachten kann. Sie muß somit ihren Grund in allgemeinen Verhältnissen gehabt haben. Und vielleicht irren wir nicht, wenn wir in der Betonung des rein Äußerlichen, in jener faden Galanterie, jenem aufgeputzten Gefühl auch nur eine andere Episode des langen Kampfes finden, in welchem die neue Zeit die letzten Fesseln des Mittelalters abzustreifen sucht. Noch hatte man die überlieferten Formen, aber sie waren alt und hohl geworden. Der Ritterdienst, der Frauenkultus, der Mysticismus des Mittelalters waren längst geschwunden, aber noch hatten sich keine neuen Ideale an ihrer Stelle gefunden, noch war kein genügender Ersatz für das reichströmende Leben der früheren Zeit geboten. Die Wirkung der Renaissance war langsam, ihr Einfluß anfangs oft verwirrend. Da der geistige Inhalt mangelte, suchte man sich durch die Schönheit der Form zu entschädigen. In diesem Ringen mit der Form verflüchtigte sich die letzte Spur des früheren Geistes und der früheren Weltanschauung, aber aus diesem Kampf ging die Sprache umgewandelt und zu neuem Leben tüchtig hervor. Sie wurde das vollendete Instrument für den Ausdruck einer anders gearteten Gedanken- und Gefühlswelt, die scharfe Waffe in dem neuen Kampf, der bald entbrennen sollte. Zwischen dem Streben der früheren Jahrhunderte und dem der modernen Zeit war eine kurze Pause der Ruhe. Es kam ein Augenblick, in welchem das geistige Leben und die Sprache des Volkes sich harmonisch deckten und diese kurze Spanne Zeit umfaßte die klassische Litteratur in ihrer Größe. Sie war der Höhepunkt, zu dem eine lange, mühsame Wanderung führte und von dem nach kurzer Rast wieder aufgebrochen werden mußte, weil neue Ziele auch mit neuer Unruhe erfüllten.

Bibliographische Notizen. Nachfolgend seien, abgesehen von den schon in den Noten angeführten Einzelausgaben und Specialschriften, die hauptsächlichsten größeren Sammelwerke angegeben: Le Temple des Muses, puplié par Raphaël de Petit-Val. Paris 1611. — Les Muses gaillardes, recueillies des plus beaux esprits de ce temps par A. D. B. Parisien. Paris 1609. — Le cabinet satirique ou recueil parfaict des vers piquants et gaillards de ce temps. Tiré des secrets cabinets des Sieurs de Sigogne, Regnier, Motin, Berthelot, Maynard et autres des plus signalez Poëtes de ce Siecle. Nouvelle Edition. Paris 1614, chez Billaine. — Les Délices de la Poësie françoise. Chez Toussaint du Bray. Paris 1621. — Les nouvelles Muses des sieurs Godeau, Chapelain, Habert, Baro, Racan, L'Estoile, Menard, Desmarets, Maleville et autres. Paris 1633, chez Robert Bertault. — Recueil de pièces etc. Paris 1659—1662, Ch. de Sercy. 4 Bde. in 12°. — Recueil des plus

belles pièces des poëtes françois tant anciens que modernes depuis Villon jusqu'à Benserade, imprimé par Claude Barbin, Paris 1692. 5 Bände.

Le Parnasse François, dédié au Roi par Mr. Titon du Tillet, Commissaire Provincial des guerres, ci-devant Capitaine de Dragons et Maître d'Hôtel de feue Madame la Dauphine, Mère du Roi. A Paris, de l'imprimerie de Jeau Baptiste Coignard fils, 1732. — (Le Fort de la Morinière) Choix de poésies morales et chrétiennes depuis Malherbe jusqu'aux Poëtes de nos jours. Paris 1739/40. 3 Bde. (Der Herausgeber ist auf dem Titel nicht genannt.) — Niceron, Mémoires pour servir à l'Histoire des Hommes illustres dans la République des Lettres, avec le catalogue raisonné de leurs Ouvrages. Paris 1727—1745. 43 Bde. — (Goujet) Bibliothèque françoise ou Histoire de la littérature françoise, dans laquelle on montre l'utilité que l'on peut retirer des Livres publiés en François depuis l'origine de l'imprimerie, pour la connaissance des Belles-Lettres, de l'Histoire, des Sciences et des Arts, et où l'on rapporte les Jugements des critiques sur les principaux Ouvrages en chaque genre écrits dans la même langue. Par Mr. l'abbé Goujet. Paris 1740 u. ff. 18 Bände.

Haag (Eug. et Em.) La France protestante, ou Vies des protestants français. Ouvrage précédé d'une notice historique sur le protestantisme en France. Paris 1846 u. ff., chez Cherbuliez. 8 Bde.

IX.

Richelieu und die Akademie.

Betroffen von der Erscheinung, daß ein so einseitiger und absonderlicher Geschmack während eines verhältnismäßig langen Zeitraums in der Poesie vorherrschen konnte, fragt man sich, ob denn zu jener Zeit keinerlei ernstliche Kritik geübt worden sei, ob kein klarsehender, einfach fühlender und ruhig denkender Geist auf die Irrwege, die man wandelte, hingewiesen habe? Man wird forschen, ob denn vor zwei Jahrhunderten nichts von dem bestanden habe, was wir heute litterarische Kritik nennen?

Allerdings hat erst das mächtige Anwachsen der Presse auch dieser Art der öffentlichen Kontrolle ein weites Feld der Wirksamkeit geöffnet. Litterarische Zeitschriften gab es damals nicht. Das 17. Jahrhundert sah wol in den letzten Jahren Richelieus die schüchternen Anfänge einer Zeitungspresse, allein es sollte noch lange dauern, bis dieselbe selbständige, entscheidende Urteile zu fällen wagte.

Deshalb darf man aber nicht annehmen, daß zur Zeit Malherbes und Richelieus weniger litterarische Schlachten als heute geschlagen worden seien. Man hatte eine andere Kampfart, unvollkommenere Waffen; man scharmützelte weniger als heute, wo der kritischen Zeitschriften so viele sind und selbst politische Journale die Erscheinungen der Litteratur besprechen; aber Schlachten, Hauptaktionen und Exekutionen gab es so viel wie heute, und man schlug sich mit der nämlichen Hitze. Wir erinnern nur des Beispiels halber an Balzacs litterarische Fehden. Als er seine Briefe veröffentlicht hatte, trat ein junger Feuillantinermönch, Don André de Sainct Denys, mit einer heftigen Schrift gegen ihn auf und beschuldigte ihn des Plagiats. Gegen diesen Vorwurf verteidigte sich Balzac in einer „Apologie“, welche unter dem Namen seines Freundes, des Abbé Ogier, erschien. Daraufhin mischte sich sogar der General der Feuillantiner, Jean Goulu, in den Streit und schleuderte zwei Bände der plumpsten Invektiven gegen Balzac.[1]) Wie sich nach Voitures Tod aus einem von Balzac angeregten freundschaftlichen litterarischen Briefwechsel über des Geschiedenen Verdienste allmählich ein erbitterter Kampf entwickelte, in welchem sich die Streitenden mit dicken Quartanten zu Leibe gingen, ist schon bei früherer Gelegenheit gesagt worden.[2])

---

[1]) Lettres de Phyllarque à Ariste (1627—1628).

[2]) Siehe Abschnitt VII, S. 131.

Ebenso werden wir bald sehen, wieviel Broschüren und Bücher der Streit um Corneilles „Cid“ veranlaßte und welch strenge Polizei die herrschende litterarische Schule gegen den jungen Dichter auszuüben versuchte, weil dieser sich an die willkürlich diktierten Gesetze einer absonderlichen Ästhetik nicht halten wollte. Die Kreise, welche sich für Litteratur interessierten, waren allerdings noch klein, aber im Verhältnis dazu war die Kritik sehr lebhaft. Je enger umgrenzt das Gebiet war, auf dem man sich erging, umso härter traf man oft aufeinander. Noch war das geistige Leben der Nation minder entwickelt, die Wissenschaften wurden, soweit man sie ausgebildet hatte, in schwerfälliger Form überliefert und entzogen sich dem allgemeinen Interesse. Das öffentliche Leben war der freien Besprechung fast völlig entrückt und die Aufmerksamkeit der Gebildeten mußte sich so auf die Litteratur konzentrieren. Die schwerfällige Gelehrsamkeit, die auch hierüber mitreden wollte, legte ihr Urteil in Streitschriften und dickleibigen Büchern nieder. Gewandtere Männer schufen sich auch wol ein Organ für ihre kritischen Aussprüche in ihren Briefen, denn trotz ihres privaten Charakters gingen diese Schreiben von Hand zu Hand, wurden vielfach kopiert und waren umso wirksamer, je intimer sie schienen. Und doch waren sie meistens für einen größeren Kreis bestimmt und wurden oft nach einiger Zeit durch den Druck bekannt gemacht. Solche Briefe hat man nicht allein von Balzac, sondern von einer Reihe von Schriftstellern und Gelehrten. Der Briefschreiber konnte auf diese Weise seine Meinung offen mitteilen, und hatte den Vorteil dabei, eine gewisse Frische und Natürlichkeit des Ausdrucks zu bewahren.

Nach dem erfolglosen Widerstand, den Mathurin Régnier gegen die Lehren Malherbes gewagt hatte, zeigte sich allerdings längere Zeit hindurch keine erhebliche Meinungsverschiedenheit über die Aufgaben der Poesie. Erst Corneille sollte mit seinem „Cid“ wieder einen Anlaß zu hitzigem Streit bieten. Friedlich war man deshalb doch nicht, nur daß man sich mehr mit persönlichen Fragen beschäftigte. Übten doch die Dichter selbst oft ihren Freunden gegenüber das Amt des Kritikers, und wenn sie sich auch für gewöhnlich mit maßlosen Lobsprüchen überhäuften, gab es doch auch hin und wieder Anlaß zur Klage. Im allgemeinen aber war man mit sich und mit den anderen zufrieden, und man genügte den Ansprüchen der eleganten, oberflächlichen Gesellschaft, in deren Dienst man stand. Diese Übereinstimmung der Kritik, die wir auch mit einem stärkeren Wort als Mangel an Urteil bezeichnen können, ist nicht zu übersehen. Sie konnte nicht ohne Bedeutung für die Entwicklung der Litteratur bleiben. So wie diese fast principlos und ohne feste Richtung von dem Wellenschlag des gerade herrschenden Geschmacks sich dahin treiben ließ, so auch die Kritik. Umso wichtiger war darum der Versuch, der Kritik ein besonderes Organ, der Litteratur eine Stütze und eine Führerin zu schaffen, und so entstand die Akademie.

Bevor wir die Geschichte ihrer Gründung genauer betrachten, wollen wir die einflußreichsten Kritiker und Schöngeister, welche später die Häupter der neuen Gesellschaft bilden sollten, einzeln kennen lernen.

Hoch über allen stand in der Achtung der Zeitgenossen Balzac, dessen Arbeiten wir schon früher gewürdigt haben[1]) und der als das Muster der gelehrten Ästhetiker jener Zeit betrachtet werden kann. Neben ihm standen andere, ebenfalls in hohem Ansehen, wie Chapelain und Conrart, die zwar den Ruhm Balzacs nicht erreichten, deren Wirksamkeit aber vielleicht eingreifender war als jene des Einsiedlers von der Charente.

Jean Chapelain (1595—1674) war zu Paris als der Sohn eines Notars geboren. Seine Mutter soll ihn frühzeitig mit den Werken der Poesie bekannt gemacht haben. Aber wenn er auch von ihr „die Lust, zu fabulieren" geerbt hatte, so war seine Begabung dafür nicht groß. Er hatte mehr von der Natur des Vaters, und der Notar hat sich nie ganz in ihm verleugnet. Als Erzieher in einem vornehmen Haus, wurde er mit Malherbe bekannt, dessen Magisterton ihm zusagte. Er fand Zutritt in dem Haus Rambouillet und erlangte den Ruf eines tüchtigen Gelehrten und einsichtigen Kritikers. Um jene Zeit war Marini mit seinem später so berühmt gewordenen Gedicht „Adonis" nach Paris gekommen und hatte es im Kreise Malherbes vorgelesen, denn seine Absicht war, eine Ausgabe davon in Frankreich zu veranstalten. Es wird erzählt, Chapelain habe bei dieser Gelegenheit manche Bedenken gegen das Werk geäußert und sich dabei so scharfsinnig erwiesen, daß Marini gerade ihn gebeten habe, die Vorrede zu diesem Gedicht zu schreiben. Er sollte das Publikum darin günstig stimmen, und die Kritik zum voraus entwaffnen. Er hätte also, wenn sich die Sache so verhält, den Auftrag erhalten, sich selbst zu widerlegen. Wie dem auch sei, er schrieb jedenfalls diese gewünschte Vorrede, die uns freilich völlig ungenießbar ist.[2])

Zu jener Zeit muß sie indessen Beifall gefunden haben, und Chapelain übte seitdem mit Vorliebe litterarische Kritik. Er besaß wirkliche Gelehrsamkeit, denn er verstand neben den beiden klassischen Sprachen auch Spanisch und Italienisch, aber sein Geschmack gewann dadurch nicht an Sicherheit. Er war der Hauptverteidiger jener nüchternen, pedantisch ausgeklügelten Theorien, welche in der Litteratur des 17. Jahrhunderts so viel Verwüstungen angerichtet haben. So war Chapelain in vieler Hinsicht der richtige Nachfolger Malherbes. Er brachte die Schwäche und Poesielosigkeit in ein System; man möchte ihn den Gottsched der Franzosen nennen. In seiner äußeren Erscheinung unansehnlich, klein, häßlich, dabei geizig, entwickelte er sich allmählich zu einem kleinen Litteraturtyrannen, auf dessen Worte die Dichter ehrerbietig lauschten. Auch Balzac preist den „weisen und gelehrten" Herrn Chapelain als das Orakel der Kritik und des Wissens. Er dringe in das tiefste Geheimnis des Altertums. Wenn er nur wolle, könne er die verlorenen Bücher der „Poetik" des Aristoteles wiederherstellen. Denn wenn man mit Recht Aristoteles den Genius der Natur nenne,

---

[1]) Siehe Abschnitt VII, S. 107 ff.

[2]) Sie erschien in Form eines Briefs an Mr. Favereau in der Folio-Ausgabe des „Adonis" (Paris 1623).

so könne man ebenso treffend Herrn Chapelain als den Genius des Aristoteles bezeichnen![1]) Man schreibt es wesentlich Chapelains Einfluß zu, daß die dramatischen Dichter die allerdings schon bekannten, aber wenig beachteten Regeln von der Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit allmählich sorgfältiger beobachteten. Ganz besonders soll er darauf gedrungen haben, daß die Einheit der Zeit in der strengsten Weise aufzufassen wäre, und die im Drama vorgestellten Ereignisse innerhalb eines Zeitraums von vierundzwanzig Stunden sich abspielen müßten.[2])

Es ist bezeichnend für sein trockenes Naturell, daß er, wie schon früher erwähnt wurde, in der Akademie einen Vortrag gegen die Liebe in der Poesie hielt.[3]) Wenn er dabei freilich nur die Dichtungen seiner liebegirrenden Kollegen im Sinn hatte, war er nicht ganz im Unrecht. Da er nun sein Urteil in litterarischen Fragen, besonders in der Poesie, so hochgeachtet sah, glaubte er auch selbst Dichter zu sein, und versuchte sich gelegentlich in kleinen Gedichten. Natürlich besang er den Kardinal Richelieu, der sich ihm immer wohlwollend erwies.[4]) Zuletzt schraubte er sich in seinem Selbstbewußtsein so hoch, daß er es unternahm, Frankreich ein nationales Epos zu geben, und eine große, heroische Dichtung in 24 Gesängen begann, welche die Jungfrau von Orleans verherrlichen sollte. Die Spannung war groß, und in den schöngeistigen Kreisen erwartete man ein Wunderwerk, das Homer und selbst den am

---

[1]) Balzac, 6me discours.

[2]) Vergl. Segraisiana (Haager, Ausgabe 1722), S. 144.

[3]) Chapelain hielt diesen Vortrag „contre l'amour“ in der Sitzung der Akademie vom 6. August 1635. „Il tache d'ôter à cette passion la divinité que les poëtes lui ont attribuée,“ sagt darüber Pellisson, Histoire de l'Académie (édition Livet), S. 76.

[4]) Seine Ode an Kardinal de Richelieu findet sich in Barbins „Recueil des plus belles pièces“, IV. Teil, S. 181. Boileau, sonst ein so entschiedener Widersacher Chapelains, fand die Ode erträglich hübsch. (Menagiana III, S. 73.) Uns erscheint selbst dieses Urteil sehr nachsichtig. — Der erste ernstliche Widerstand gegen Chapelain erhob sich überhaupt gegen ihn als Dichter. In dem satirischen Lustspiel „Les Académistes“ von Saint-Evremond (1643), in der die Mehrzahl der Akademiemitglieder ihre Rolle haben, tritt in der ersten Scene des zweiten Akts Chapelain auf, wie er sich gerade abmüht, ein Gedicht zu stande zu bringen:

> „Qui vit jamais rien de si beau,
> (Il me faudra choisir pour la rime flambeau)
> „Que les beaux yeux de la comtesse?
> (Je voudrais bien aussi mettre en rime Déesse)
> „Je ne croi point qu'une Déesse
> „Nous éclairât d'un tel flambeau.
> „Aussi peut-on trouver une ame
> „Qui ne sente la vive Flamme,
> „Qu'allume cet Oeil radieux?
> Radieux me plaît fort: un œil plein de lumière,
> Et qui fait sur nos Cœurs l'impression premiere,
> D'où se forment enfin les tendresses d'Amour.
> Radieux! j'en veux faire un terme de la Cour.

höchsten bewunderten Virgil verdunkeln würde. Die Franzosen, die sich berufen glaubten, die Nachfolger der Römer in der Weltherrschaft zu werden, deren Sprache in rascher Entwicklung stand und bereits in ganz Europa von den Gebildeten verstanden wurde, erwarteten nun auch ihr nationales Epos. Schon Ronsard hatte in seiner „Franciade" den Versuch gemacht, diesen Wunsch zu erfüllen. Aber Ronsard war längst überholt. Jetzt erst schien die richtige Zeit gekommen und in Chapelain sah man den lang ersehnten Messias. Ein Nachkomme des tapferen Dunois, der Herzog von Longueville, der von dem Gedicht besonderen Glanz für sein Haus erhoffte, setzte dem Dichter für die ganze Dauer der Arbeit ein Gehalt von 2000 Franken aus, und Richelieu bewilligte ihm die gleiche Summe als Unterstützung. Er that dies in demselben Jahr 1636, in welchem der „Cid" erschien, den er durch seine Getreuen richten ließ. Auch Richelieus Name sollte in dem Epos verherrlicht werden. Jeder Gesang wurde den beiden Gönnern zur Durchsicht und Genehmigung vorgelegt. Die Veröffentlichung verzögerte sich viele Jahre. Die ersten zwölf Gesänge erschienen 1656 und erlebten binnen 18 Monaten sechs Auflagen, was für jene Zeit außerordentlich ist, und jedenfalls für die wachsende Teilnahme des Publikums an der Litteratur Zeugnis ablegt. Chapelain glaubte seinen Ruhm für die Ewigkeit gesichert. Und doch war er seinem Sturz nahe. Wie die Stimmung umschlug, wie die Angriffe gegen ihn lauter und schärfer wurden, wie endlich Boileau sich gegen ihn erhob, und der lange Zeit mühsam aufrecht erhaltene Ruhm des armen Chapelain plötzlich zusammenbrach, das zu schildern, muß einer späteren Darstellung vorbehalten bleiben, wenn von den epischen Versuchen anderer Dichter und der litterarischen Reaktion zur Zeit Boileaus die Rede sein wird. War aber Chapelain als Dichter unglücklich gewesen, so hielt sich doch sein Ansehen als Kritiker noch einige Zeit in Kraft. Er wurde der litterarische Vertrauensmann des Ministers Colbert. Als König Ludwig im Jahr 1662 sich als Förderer der Künste und Wissenschaften zu zeigen und eine augusteische Periode einzuleiten beschloß, wollte er unter anderem auch eine große Zahl von Dichtern und Gelehrten mit Pensionen begnaden. Zu diesem Behuf wandte sich Colbert an Chapelain, der eine Liste von 60 Namen, 45 Franzosen und 15 Ausländer, aufstellte. Jeden der Männer, welche er einer solchen Auszeichnung würdig erachtete, suchte er in einigen begleitenden Worten zu kennzeichnen. Ein Hauptgewicht bei dieser Beurteilung fiel darauf, inwieweit der Betreffende den Ruhm des Königs zu verbreiten im stande wäre.[1]) Zugleich ersieht man aus diesen Charakteristiken, wie

[1]) So erweist sich Chapelain gerecht gegen Corneille, dessen Ruhm im Jahr 1662 allerdings sicher stand. Von dem Übersetzer, d'Ablancourt, sagt er z. B. als Empfehlung, „qu'il recevroit les avis qu'on lui donneroit"; Mezeray dagegen müßte fügsamer (plus docile) sein, und Furetière könnte etwas leisten, „wenn er sich leiten ließe". Sich selbst nennt er einen Mann „qui fait une profession exacte d'aimer la vertu sans intérêt". Vergl. auch Guizot, Corneille et son temps, S. 355. Chapelain trug eine jährliche Pension von 3000 Franken davon, nachdem ihm schon früher Mazarin ein Gehalt von 1500 Franken bewilligt hatte.

sehr Chapelain auf Unterwürfigkeit unter die von ihm als unfehlbar erachteten Lehren hielt, wie er sich aber unparteiisch zu sein bemühte, so gut ihm das von seinem Standpunkt aus möglich war.[1]) „Er hatte die Tugend erlernt wie die Poetik“, sagt Guizot von ihm, aber seine Tugend blieb stets etwas selbstsüchtig. Mit der Zeit geriet er immer mehr in Opposition gegen die neu sich erhebende Schule der jüngeren Generation, gegen Boileau und Molière, und so gewöhnte man sich daran, ihn nebst dem Abbé Cotin als den Inbegriff alles Ungeschmacks zu betrachten, — ein Urteil, das ebenso ungerecht, wie die frühere Verehrung, die man ihm gezollt hatte, übertrieben erscheint.[2])

Chapelains Freund und Gesinnungsgenosse, Valentin Conrart (1603 bis 1675), der aus einer streng bürgerlichen Familie in Valenciennes stammte, hatte den gewöhnlichen Bildungsgang der wohlhabenden Jugend seiner Zeit nicht durchgemacht. Die klassischen Studien waren ihm fremd geblieben, aber er zeigte sich später mit den modernen Sprachen, mit Italienisch und Spanisch, vertraut. Conrart war eigentlich kein Kritiker, noch weniger Dichter: er war nur Sammler. Einer der Menschen, welche den anderen gerne zuhören und deren Leistungen neidlos bewundern, sah er sich bei allen seinen Freunden beliebt. Er war Sekretär des Königs und wurde nach der Gründung der Akademie deren erster lebenslänglicher Sekretär. Von seinen Werken kannte man nichts, und Boileau fand, daß er sich in ein kluges Schweigen hülle.[3]) Außer den paar Gedichten, die man von ihm kennt, schrieb er auch ein Buch Memoiren. Doch blieben sie ungedruckt und sind erst vor ungefähr 50 Jahren veröffentlicht worden.[4])

Neben Balzac, Chapelain und Conrart standen noch viele Schöngeister, deren kritisches Urteil für ihre Zeitgenossen von Gewicht war, wenn sie auch selbst nichts leisteten. Zu ihnen gehörte Pierre Costar

---

[1]) Unter den von Ludwig XIV. mit Pensionen bedachten Ausländern sind zu nennen: Isaak Vossius, N. Heinsius, Gronovius und Huyghens in Holland; J. H. Boeklerus in Straßburg; Thomas Reinesius, Rat des Kurfürsten von Sachsen; Joh. Christ. Wagenseilius, Professor zu Altorf; Hevelius, Professor der Astronomie zu Danzig; Conringius, Professor zu Helmstädt u. a. m.

[2]) Die Gedichte Chapelains sind nicht gesammelt worden. Auch seine kritischen Arbeiten sind zerstreut und meist verloren. Seine Vorrede zum „Adonis“ von Marini und einige seiner Briefe finden sich in den Mélanges de Littérature, tirés de lettres manuscrites de Chapelain et publiés par Camusat, 1726. Chapelains Briefe (5 Bände) befanden sich in Saint-Beuves Besitz. In wessen Hände sie nach dessen Tod übergegangen sind, ist uns unbekannt. Einen Auszug daraus giebt Ch. Livet in seiner Ausgabe von Pellisson.

[3]) Boileau, Épitre, I, v. 40:

„J'imite de Conrart le silence prudent.“

[4]) Die Mémoires de Conrart finden sich, von L. J. N. Monmerqué herausgegeben, in Petitots großer Sammlung von Memoiren zur Geschichte Frankreichs. (Collection des Mémoires relatifs à l'histoire de France, Bd. 48, 1825.) — Die Bibliothek des Arsenals in Paris besitzt eine wichtige, von Conrart angelegte Sammlung von litterarischen Arbeiten der verschiedensten Art, Kopien von Druckschriften oder Originalmanuskripten. Sie umfaßt zwei Serien, eine von 18 Foliobänden, die andere von 24 Quartbänden.

(1603—1660), ein Geistlicher, der mit der Schriftstellerwelt wohlbekannt, mit Voiture sogar befreundet war und das Andenken des letzteren, wie schon einmal gesagt, in hitziger Fehde verteidigte. Costar führte in Le Mans, das er nur selten verließ, ein epikuräisch bequemes Leben, zufrieden in dem oberflächlichen Genuß dessen, was die Kenntnis der alten Welt und die schöne Litteratur ihm bieten konnten, ohne ihn zu ermüden.[1])

So hatte sich allmählich eine kleine litterarische Welt in Frankreich gebildet, deren Mittelpunkt Paris war. In der Hauptstadt fanden sich, mit wenigen Ausnahmen, alle zusammen, welche poetisch oder in irgend einer Weise litterarisch thätig waren. Sie fanden dort die beste materielle Hilfe, aber auch die erwünschte Anregung in einer Gesellschaft, von der sie sich allein verstanden und gewürdigt wußten.

Darum ist es nur natürlich, daß sich um jene Zeit eine Anzahl gleichgesinnter Freunde zusammenfand, die sich in freundschaftlichem Verkehr gegenseitig zu stützen und zu fördern strebten. Pellisson, der elegante Geschichtschreiber der Akademie, erzählt, daß der erste Gedanke einer regelmäßigen Vereinigung im Kreise der Freunde im Jahr 1629 aufgetaucht sei. Sie hätten in den verschiedenen Stadtteilen gewohnt und sich bei ihren Besuchen oft verfehlt. Da seien sie übereingekommen, sich bei einem von ihnen an einem bestimmten Tag in der Woche zu versammeln. „Sie alle waren Schriftsteller und Männer von Bedeutung", sagt Pellisson, „Godeau, jetzt Bischof von Grasse, damals aber noch nicht im geistlichen Stand, Gombauld, Chapelain, Conrart, Giry,[2]) der verstorbene Artilleriekommissär Habert, sein Bruder, der Abbé von Cérisy, dann Serisay und Maleville. Sie versammelten sich bei Conrart, dessen Wohnung am bequemsten für diesen Zweck im Herzen der Stadt gelegen war, so daß alle gleich weit zu ihm hatten. Dort unterhielten sie sich zwanglos, wie sie es bei einem andern Besuch gethan hätten, und über alle möglichen Fragen, über Geschäfte, Neuigkeiten, Litteratur. Wenn einer von ihnen ein Werk vollendet hatte, wie das oft vorkam, so teilte er es gern allen anderen mit, die ihm darüber offen ihre Meinung sagten. Auf ihre Besprechungen ließen sie dann entweder einen Spaziergang oder ein gemeinsames Mahl folgen."[3])

---

[1]) Außer seinen Streitschriften für Voiture veröffentlichte Costar noch im Jahr 1654: Entretiens de Mr. de Voiture et de Mr. Costar, ferner eine Sammlung unbedeutender Briefe (Paris 1658), eine Abhandlung über das Epigramm und im Auftrag Mazarins zwei weitere über die berühmtesten Schriftsteller Frankreichs und des Auslands.

[2]) Louis Giry, Advokat in Paris, hatte sich durch einige Übersetzungen bekannt gemacht.

[3]) Paul Pellisson-Fontanier (1624—1693), stammte aus einer protestantischen Familie und war eine Zeit lang im Finanzministerium unter Fouquet angestellt. Beim Sturz dieses seines Gönners wurde auch Pellisson in die Bastille gesperrt und verlor sein ganzes Vermögen. Aber selbst im Kerker wagte er noch für Fouquet zu schreiben, und wurde daraufhin zur strengsten Haft verurteilt. Aller Mittel, sich zu beschäftigen, beraubt, habe er, so heißt es, sich die Zeit mit der Zähmung einer Spinne vertrieben. Auf Verwenden seiner

Wir sehen also in diesen Zusammenkünften, die keinerlei Anspruch auf besondere Bedeutung machten, nur den Wunsch nach lebhafterem freundschaftlichen Verkehr verwirklicht, und aus diesem Grunde sollte auch kein Fremder in den Kreis zugelassen werden. Einige Jahre hindurch kamen die Mitglieder dieser geschlossenen Gesellschaft, die sich scherzweise manchmal als Akademie bezeichnete, zusammen, ohne daß man in der Welt davon erfuhr, und wir können uns leicht vorstellen, wie angenehm und in seiner Weise auch fördernd der vertrauliche Umgang miteinander, der ungestörte Austausch der Meinungen auf jeden der Freunde gewirkt haben mag.

Auf die Dauer konnten diese Zusammenkünfte jedoch nicht unbemerkt bleiben. Auch Richelieu hörte von ihnen und ergriff mit Lebhaftigkeit den Gedanken, diese anspruchslose Gesellschaft von Privatleuten, diese Freundesakademie, in eine öffentlich anerkannte Korporation umzuwandeln.

Richelieu hat als Staatsmann einen Einfluß auf die politische und sociale Entwicklung seines Landes ausgeübt, wie nur wenige vor und nach ihm. Gewaltthätig und rücksichtslos hat er die königliche Macht in Frankreich zu der Höhe völliger Unumschränktheit emporgehoben, auf der sie sich beinahe zwei Jahrhunderte hindurch erhielt; er hat Frankreich zu jenem straff centralisierten Staat umgeschaffen, der des Landes Kraft zusammenfaßte und verdoppelte, der es aber in anderer Hinsicht auch gefährlich schwächte. Wir haben hier nicht noch einmal die Folgen dieses Systems hervorzuheben; es sei uns nur gestattet, daran zu erinnern, daß selbst Richelieu, diese mächtig konstruierte Persönlichkeit und fast der einzige entschiedene Charakter in einer Epoche der Charakterschwäche, nur deshalb seine Politik mit Erfolg gekrönt sah, weil er das unbewußte Streben seiner Zeit mit scharfem Blick erkannte und dasselbe zum Ziel zu führen unternahm.

Auch in der Geschichte der Litteratur kann er nicht übersehen werden. Auch hier griff er entschieden ein und wurde von der allgemeinen Strömung getragen. Daß er sich später einmal, bei der Erscheinung des „Cid“, im Widerspruch mit dem Geschmack des Publikums befand, darf

---

Freundin, des Fräuleins von Scudéry, erhielt er endlich wieder Bücher und auch etwas mehr Freiheit. Seine volle Freiheit erhielt er jedoch erst nach viereinhalbjähriger Haft. Einige Jahre später bekehrte er sich zum Katholizismus und erhielt eine königliche Pension von 2000 Thalern. In den geistlichen Stand eingetreten, erhielt er einige Abteien, deren Einkünfte ihm gestatteten, ein schönes Vermögen zu sammeln. Da er sich mit Eifer der Bekehrung seiner früheren Glaubensgenossen widmete, nannte man ihn spottweise „le grand convertisseur“. — Die Anzahl seiner Schriften war groß; doch waren sie meistenteils theologischen Inhalts. Zu nennen sind höchstens seine Einleitung zu der Ausgabe von Sarrazins Werken, seine Geschichte der Eroberung der Franche-Comté (1648), sein „Journal des voyages de Louis XIV en 1670“ und seine Rede beim Empfang des Erzbischofs von Paris in der Akademie, welche in einem Lob des Königs gipfelte. Wichtig ist aber nur seine „Histoire de l'Académie françoise“ (Paris 1653), fortgesetzt von dem Abbé d'Olivet bis zur Zeit Racines. Eine neue treffliche Ausgabe dieses Werks, das sich durch gefeilte, schöne Sprache auszeichnet, hat Charles Livet besorgt. (Paris 1858, Didier, 2 Bde.)

uns nicht irren. War doch dieser Widerspruch in mancher Beziehung nur scheinbar, wie wir später nachweisen werden.

Richelieu war fein gebildet. Er liebte die Kunst, die Poesie; er freute sich der Schönheit des geschmackvoll geordneten Lebens. Trotz der Arbeitslast, die auf ihn drückte, fand er noch Muße, sich mit den Werken der Litteratur eingehend zu beschäftigen. Sein väterliches Schloß Richelieu am Fluß Amable (Departement Indre-et-Loire) war im Geschmack der Zeit prächtig ausgestattet. Wir haben noch ein langes Gedicht von Julien Collardeau, das die Herrlichkeit dieses Besitzes schildert. Nach einer schwülstigen Einleitung, in welcher das Schloß Richelieu mit den Pyramiden, der babylonischen Mauer, dem Koloß von Rhodus und anderen Wunderbauten verglichen und natürlich über dieselben erhoben wird, folgt die eingehende Beschreibung desselben, sowie der Kunstwerke, die es enthielt, und das Gedicht läßt uns somit den Geschmack des Schloßherrn deutlich erkennen.[1])

Auch in Paris ließ der Kardinal an einem wenig belebten und ziemlich vernachlässigten Platz inmitten von Wiesen, an Stelle des alten Hôtel de Rambouillet und des Hôtel de Mercœur, durch den Baumeister Jacques Le Mercier einen neuen, prächtigen Palast errichten, das Palais-Cardinal, das in der Folge, als es in den Besitz des Königs, später der Familie Orléans, überging, unter dem Namen des Palais-Royal bekannt wurde.[2]) Noch mehr als

[1]) Julien Collardeau: „La description de Richelieu"; siehe Goujet, Teil XVI, S. 24 ff. Das Gedicht wurde erst nach dem Tod des Kardinals gedruckt, mit einer Widmung an die Herzogin von Aiguillon, seine Nichte. Collardeau fand darin reiche Gelegenheit zu Ruhmeshymnen, zumal bei der Beschreibung der Gemälde, welche Richelieus Kriegsthaten vor La Rochelle, Susa u. s. w. darstellten. — In ähnlicher Weise schilderte er in einem Gedicht die Gemälde, welche die Siege Ludwigs XIII. verherrlichten.

[2]) Der Bau währte von 1629 bis 1636. Über das erstaunliche Wachstum der Hauptstadt, über die prächtigen Gebäude und besonders über das Palais-Cardinal hat Corneille in seinem Menteur II, 5 einige für Richelieu berechnete Verse eingeschoben.

Dorante:

Paris semble à mes yeux un pays de romans.
J'y croyais ce matin voir une île enchantée:
Je la laissois déserte, et la trouve habitée;
Quelque Amphion nouveau, sans l'aide des maçons,
En superbes palais a changé ses buissons.

Géronte:

Paris voit tous les jours de ces métamorphoses:
Dans tout le Pré aux clercs tu verras mêmes choses;
Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal
Aux superbes dehors du palais Cardinal.
Toute une ville entière, avec pompe bâtie,
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,
Et nous fait présumer, à ses superbes toits,
Que tous ses habitants sont des dieux ou des rois.

Vergl. die Bemerkung zu dieser Stelle in der Ausgabe Corneilles von Marty-Laveaux („Grands Ecrivains de la France", Hachette) und die dort angeführte Notiz aus Piganiol de la Force, description de Paris 1742, t. II. p. 220. In dem heutigen Bau ist jede Erinnerung an den früheren Stil verschwunden.

die bildenden Künste liebte Richelieu die Poesie, vor allem die dramatische Dichtung. In seinen jüngeren Jahren gehörte er zu den Besuchern der Marquise von Rambouillet, und als er später zur Macht gelangte, hatte er immer einen Kreis von Dichtern, Schriftstellern und Schöngeistern um sich, mit welchen er sich gern und eingehend unterhielt. Er bewilligte einer ganzen Reihe von Dichtern jährliche Gehalte. Ein paar unbedeutende Verse lohnte er dem Dichter Colletet mit einem Geschenk von 60 Pistolen,[1]) und selbst auf seinen Reisen und Feldzügen wollte er seine schöngeistigen Gesellschafter nicht missen. Er nannte sie scherzweise seine „Académie de campagne".[2]) Wie er in seinem Palast einen großen Saal für dramatische Vorstellungen herrichten ließ und sich selbst an der Komposition von Bühnenwerken versuchte, wird in der Geschichte des Theaters ausführlicher zur Sprache kommen. Auch der ofterwähnte Prozeß über den „Cid", der zum Teil wenigstens im Interesse einer ästhetischen Theorie geführt wurde, zeugt von dem lebhaften Anteil, den Richelieu an den litterarischen Vorgängen nahm. Daß er, der Mann der Ordnung und festen Staatsgewalt, sich für die Regelmäßigkeit in den Dichtungen ereiferte, ist natürlich. So ergriff er die Gelegenheit, diese zu befördern, wo er konnte, und eine solche Veranlassung glaubte er gefunden zu haben, als er von den ungezwungenen Versammlungen bei Conrart hörte. Die Idee einer Akademie, einer für die Sprache und Litteratur maßgebenden Gesellschaft, mußte ihm sowie anderen schon öfters gekommen sein. Waren doch in Italien in allen Städten solche Akademien in Thätigkeit, und die „Humoristi" in Rom, die „Crusca" in Florenz waren selbst in Frankreich sehr bekannt. Letztere hatte sich die Aufgabe gestellt, die Reinheit der italienischen Sprache durch Ausarbeitung eines Wörterbuchs, das als Autorität gelten könne, zu befördern. Warum sollte man in Frankreich, wo man noch so sehr von Italien abhing, diese Einrichtung nicht nachahmen? Entsprach sie nicht vollständig der herrschenden Richtung? Hatte man nicht schon zur Zeit Karls IX. etwas Ähnliches versucht?[3]) Wie Frankreich mit dem Haus Österreich-Spanien um die Suprematie zu ringen begann, so galt es auch auf dem Gebiet der Sprache einen nationalen Wettstreit, und die Gründung der Akademie schien ein vortreffliches Mittel mehr, zum Sieg zu gelangen.

Boisrobert, der mit Chapelain und dessen Freunden persönlich bekannt war, erhielt von Richelieu den Auftrag, seine Vorschläge zu über-

---

[1]) Es sind das die Verse, die überall, wo von Richelieus Mäcenatentum die Rede ist, citiert werden. Sie stehen in dem von Colletet im Auftrag Richelieus verfaßten Prolog zu dem Lustspiel: „La Comédie des Tuileries", dessen 3. Akt von Corneille herrühren soll. Die Verse heißen:

> A même temps j'ai vu sur le bord d'un ruisseau
> La cane s'humecter de la bourbe de l'eau,
> D'une voix enrouée et d'un battement d'aile
> Animer le canard qui languit auprès d'elle.

[2]) Tallemant des Réaux, Historiettes, II, S. 389.

[3]) S. Abschnitt I, S. 20.

bringen. Dieselben zielten dahin, aus der intimen Vereinigung eine öffentliche Gesellschaft zu bilden (1634). Die zu solcher Ehre berufenen Männer sahen die Sache sehr ernst an. Wenn sie gleich vor dem Unbekannten, das ihnen entgegentrat, zurückscheuten, so schien es doch nicht geraten, den Kardinal durch Widerspruch zu reizen; und so erklärten sie sich denn, hauptsächlich durch Chapelain überredet, in einem Schreiben an Richelieu bereit, auf seinen Vorschlag einzugehen, und ersuchten ihn, das Protektorat der neuen Gesellschaft zu übernehmen.[1]) Diese zu begründen, lud man noch einige andere Männer zur Teilnahme ein, unter ihnen Boisrobert, sowie den Dichter Desmarets, ebenfalls einen Günstling des Kardinals. Faret übernahm es, in längerer Abhandlung die Aufgabe und das Ziel der neuen Gesellschaft, die sich „Französische Akademie" nannte, zu entwickeln. In dieser Schrift hieß es, der Kardinal habe die Absicht, die französische Sprache aus der Reihe der barbarischen Sprachen zu erheben. Von solchem Gedanken geleitet, habe er die Vereinigung mehrerer Männer gewünscht, welche ihn in seinen Plänen unterstützen könnten. Wie einst die lateinische Sprache auf die griechische gefolgt sei, so könne jetzt die französische Sprache das Lateinische ersetzen, da sie schon vollkommener erscheine als die anderen lebenden Sprachen. Es gelte nur, fortwährend noch größere Sorgfalt auf sie zu verwenden, und die Aufgabe der Akademie werde es sein, die Sprache zu reinigen. Im Munde des Volkes, der Gerichtsbeamten, der Hofleute, der Prediger sei dieselbe entstellt worden; es gelte nun, die Anwendung der einzelnen Wörter zu regeln. Nur wenige der allgemein gebrauchten Ausdrücke seien ganz zu verbannen, vorausgesetzt, daß man sie ihrem Charakter entsprechend in der Redegattung anwende, für die sie passend seien, nicht etwa die Ausdrücke des erhabenen Stils in niedriger Rede und umgekehrt. Eine weitere Aufgabe der Akademie werde es sein, die Arbeiten der Mitglieder zu prüfen und zu verbessern.

Auf Chapelains Anregung wurde, um das ins Auge gefaßte Ziel zu erreichen, die Ausarbeitung eines Wörterbuchs, einer Grammatik, einer Rhetorik und einer Poetik beschlossen.

Conrart entwarf die Statuten, welche sich die Akademie nach eingehender Beratung selbständig gab. Danach war die Anzahl der Mitglieder auf 40 festgesetzt, und bestimmt, daß sie durch freie Wahl kooptiert werden sollten. Doch war dem Protektor das Recht des Veto dabei vorbehalten. Ein zeitweise neu zu wählender Direktor und ein Kanzler sollten an der Spitze der Akademie stehen, neben ihnen ein auf Lebenszeit gewählter Sekretär die laufenden Geschäfte besorgen. Allwöchentlich sollte eine Sitzung abgehalten werden, in welcher jedesmal ein Mitglied, der Reihe nach, einen Vortrag zu halten habe, und darauf die Prüfung der vorgelegten Arbeiten oder die Weiterführung der oben genannten großen Werke vorzunehmen sei. Der Regel nach sollten nur die Werke der Mitglieder einer Prüfung von Seiten der Akademie unterzogen werden. Wenn sie in die Lage käme, auch einmal ein fremdes

[1]) Brief Serizays vom 22. März 1634, im Namen der Akademie.

Werk zu prüfen, solle sie nur ihre Meinung aussprechen, ohne dabei Tadel oder Lob zu spenden; eine allerdings schwierige Aufgabe. Zur Aufnahme, wie zur Ausschließung eines Mitgliedes müßten wenigstens 20 Akademiker in der Sitzung gegenwärtig sein, und die Ausschließung zum mindesten mit einer Majorität von vier Stimmen verfügt werden.

Zur Würde eines Direktors wurde in der ersten Wahl Jacques de Serizay erhoben, und zum ständigen Sekretär Conrart ernannt. Die Sitzungen fanden anfangs jeden Montag Nachmittag statt, später wechselte man den Tag, kam auch wol öfters in der Woche zusammen, wenn sich gerade ein besonderer Eifer für das Wörterbuch zeigte. Richelieu hatte die Absicht, für die Gesellschaft ein besonderes Gebäude zu errichten, und die Akademie versammelte sich vorläufig bei Conrart, später bei anderen ihrer Mitglieder. Richelieu starb indessen, ohne seinen Plan auszuführen. An seiner Statt wählte die Akademie den Kanzler Séguier zum Protektor, und dieser bot ihr ein ständiges Sitzungslokal in seinem eigenen Palais an. Dort blieb sie, bis Ludwig XIV. ihr im Louvre eine Stätte einräumte. Ludwig war es auch, der den Mitgliedern ein bestimmtes Gehalt anwies, während sie bis dahin nur Sitzungsgelder erhalten hatten.[1] Das Patent, womit König Ludwig XIII. der Akademie einen öffentlichen Charakter zuerkannte, datiert vom 29. Januar 1635. Darin waren den Mitgliedern verschiedene Vorrechte und wichtige Privilegien eingeräumt.[2]) Um jedoch volle Giltigkeit zu erhalten, mußte dieses Patent vom Pariser Parlament registriert, d. h. als den Gesetzen entsprechend anerkannt und eingeschrieben sein. Dort aber fand es unerwartet einen zähen Widerstand. Offenbar war das Parlament

---

[1]) Die Statuten enthielten 50 Paragraphe. §. 1 besagte: „Personne ne sera reçu dans l'Académie qui ne soit agréable a Mr. le Protecteur, et qui ne soit de bonnes moeurs, de bonne réputation, de bon esprit et propre aux fonctions académiques". — §. 24: „La principale fonction de l'Académie sera de travailler avec tout le soin et toute la diligence possible à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences". — §. 44: „L'Académie ne jugera que des ouvrages de ceux dont elle est composée; et si elle se trouve obligée par quelque considération d'en examiner d'autres, elle donnera seulement ses avis, sans en faire aucune censure et sans en donner aussi d'appropation". Die Nötigung, über ein fremdes Werk zu urteilen, sollte bald genug an die Akademie herantreten.

Welch sonderbare Vorschläge übrigens bei der Abfassung der Statuten gemacht wurden, ersieht man aus Pellisson. So meinte Gombauld, jedes Mitglied sollte gehalten sein, alljährlich ein Gedicht zum Lob Gottes zu verfassen. Mr. Sirmond, „homme d'ailleurs d'un jugement fort solide", wie Pellison sagt, schlug vor, die Mitglieder sollten schwören, die von der Akademie gebilligten Ausdrücke auch selbst zu gebrauchen, so daß jeder, der sich nicht an die Vorschriften der Gesellschaft halte, nicht bloß einen Sprachfehler, sondern sogar eine Sünde begehe.

[2]) Sie erhielten das Recht des „Committimus", d. h. das Recht, alle Prozesse vor besonderen Gerichtshöfen in Paris durchzuführen. Das Recht des „Committimus du grand sceau" teilten sie mit den königlichen Prinzen, den Herzogen und Pairs, den Kronämtern und den hohen Würdenträgern des Staats. Vgl. Chéruel, Dictionnaire des Institutions, Artikel: „Committimus". — Die Mitglieder der Akademie waren ferner „exempts de toutes tutelles et curatelles, et de tous guets et gardes".

über Richelieus Absichten nicht klar und fürchtete die Konsequenzen. Es war dem mächtigen Minister ohnehin gram und wollte ihm nicht die Hand zur Verstärkung seines Einflusses bieten. Auch die Universität sah nicht ohne Besorgnis auf die jüngste Schöpfung des Kardinals. Zahlreiche Stimmen, selbst Unbeteiligter, erhoben sich gegen die neue Gesellschaft, tadelten deren Gründung als zum wenigsten unnütz oder verhöhnten sie mit scharfem Spott. So sahen sich die Freunde, wie sie es vorausgesehen, aus ihrer Stille auf den lauten Markt, in das Getriebe der arbeitenden Parteien gerissen. Erst nach mehr als zweijährigem Widerstreben beugte sich das Parlament vor dem Willen des Königs und trug das Patent in seine Bücher ein.

Wie die Zeitgenossen Richelieus, so fragen auch wir uns alsbald nach dem Einfluß einer solchen Akademie auf die Sprache und die Litteratur des Volkes. Während man damals ihrer zukünftigen Thätigkeit nur mit Hoffnungen oder Befürchtungen entgegensehen konnte, sollte man heute zu einer festen Ansicht über sie gelangt sein, da sie seit zwei und einem halben Jahrhundert besteht und ihre Thätigkeit eigentlich nie unterbrochen hat. Denn selbst während der Revolution wurde sie zwar aufgehoben, aber doch an ihrer Stelle eine Körperschaft eingesetzt, welche eine ähnliche Aufgabe hatte. Und doch hat man sich bis zum heutigen Tag im Urteil über die Akademie nicht einigen können. Von Anbeginn an war sie der Gegenstand heftiger Angriffe und das geheime Ziel jedes ehrgeizigen Schriftstellers. Sie ward ebenso heftig geschmäht wie begeistert gepriesen.

Ihre Gegner werfen ihr vor, daß sie die französische Sprache in eine Bahn gedrängt habe, welche jede weitere Entwicklung hemmen und zu förmlicher Erstarrung habe führen müssen. Nicht minder verderblich sei ihr Einfluß auf die Litteratur gewesen, und bei dieser Behauptung wird auf das Gutachten der Akademie über den „Cid" hingewiesen. Sie habe den Geist der Dichter in Fesseln gelegt, und trage einen Hauptteil der Schuld an dem leeren Formalismus, dem die französische Litteratur am Ende des 17. Jahrhunderts verfallen sei. Sie habe in ihrem höfischen Sinn stets den Mächtigen gehuldigt und Sorge getragen, immer einige Vertreter der hohen Aristokratie in ihrer Gesellschaft zu besitzen. Neben diesen aber habe sie recht viele Nullen berufen, während die begabtesten Männer, die Zierden des Landes, neidisch von ihr ferngehalten worden seien. Allerdings waren weder Descartes noch Pascal, weder La Rochefoucauld noch Molière, weder Régnard noch Le Sage, weder Jean Jacques Rousseau noch Diderot Mitglieder der Akademie. Nicht minder heftige Anklagen mußte sich die Akademie in unserer Zeit gefallen lassen, weil sie Dichter, wie Béranger, Honoré de Balzac u. a. m. von ihrem Kreise fernhielt,[1]) und es ist gewiß, daß sie sich arge Mißgriffe zu Schulden kommen ließ, ja sich oft recht engherzig zeigte.

---

[1]) Siehe u. a. Arsène Houssaye, Histoire du 41me fauteuil de l'Académie française. 10me éd. Paris 1877, Dentu.

Die Lobredner preisen dagegen die Akademie als den Mittelpunkt des litterarischen Lebens in Frankreich, als die Gesetzgeberin auf dem Gebiet der Sprache, und behaupten, ihrem Geschmack und ihrem Takt sei es wesentlich zuzuschreiben, daß die französische Sprache sich zu der Feinheit und Klarheit erhoben habe, die man an ihr rühmt. Durch ihre Existenz allein, dadurch, daß sie als der schönste Lohn eines gewissenhaften schriftstellerischen Wirkens gelte, sichere die Akademie die Erhaltung der guten Traditionen, die Reinheit und klassische Schönheit der Sprache. So wird sie von dieser Seite als eine der wichtigsten Schöpfungen des 17. Jahrhunderts angesehen, und erst neuerdings hat einer der hervorragendsten Gelehrten in Deutschland die Errichtung einer ähnlichen „deutschen Akademie" angeregt.[1])

Unseres Erachtens verdient die französische Akademie weder solchen Haß noch solche Ehre.

Man mag die Entwicklung des französischen Geistes, wie er sich in der Sprache und Litteratur offenbart, bewundern oder bedauern, man wird nicht bestreiten können, daß diese Richtung schon lange vor der Gründung der Akademie ganz entschieden eingeschlagen war. Wir glauben durch die Geschichte der ersten drei Decennien des 17. Jahrhunderts den Beweis erbracht zu haben, wie die Nation selbst, nicht einzelne nur, in diesem Sinn vordrängte. Den Anstoß dazu hat nicht die Akademie gegeben, ihre Stiftung ist vielmehr umgekehrt ein Symptom der gewaltigen Strömung, sie ist die Frucht dieses Strebens nach Regelmäßigkeit und Centralisation. Die Vierzig, welche berufen wurden, in der Akademie ihren Sitz einzunehmen, haben nie die pedantische Strenge Malherbes in der Handhabung der Sprache beobachtet.

Ebensowenig begründet ist der Vorwurf, daß die Akademie schädigend auf den Geist der Dichter eingewirkt habe. In dem Streit um den „Cid" hat sie allerdings nicht gewagt, ihre Herzensmeinung dem Kardinal gegenüber offen auszusprechen. Aber sie hat sich seitdem nie wieder direkt in die litterarischen Kämpfe gemischt. Alle späteren Streitfälle wurden außerhalb ihrer Schranken ausgefochten, wie z. B. die Rivalität zwischen Racine und Pradon, die sehr an Corneilles Fehde mit Scudéry erinnert. Die Akademie zog die Klagen über Boileaus satirische Angriffe nicht vor ihr Forum, und maßte sich ebensowenig ein Schiedsrichteramt an in dem Streit, der gegen das Ende des 17. Jahrhunderts die Schriftsteller in zwei feindliche Parteien schied, weil die einen den Völkern des Altertums die Palme zuerkannten, die anderen den Fortschritt der Neuzeit auf allen Gebieten, auch der Kunst und der Litteratur behaupteten. Ebenso ging es im vorigen Jahrhundert mit dem Shakespeare-Kultus, dem sich viele Franzosen eine Zeit lang hingaben, und der von Voltaire heftig bekämpft wurde, während die Akademie Shakespeare-Freunde und Shakespeare-Gegner in ihre Reihen aufnahm, wenn sie nur schön französisch schrieben. Kurz, nirgends zeigt sich

---

[1]) Du Bois Reymond, Über eine Akademie der deutschen Sprache. Festrede. Berlin 1874, Dümmler.

das Bestreben der Akademie, den Geschmack in der Litteratur zu beherrschen, und wenn sie es auch gehabt hätte, würde die Geschichte nur ihre Ohnmacht konstatieren müssen. Sah man doch noch in unserem Jahrhundert die romantische Schule gegen die klassische Richtung, für welche die Akademie eine ausgesprochene Neigung zeigte, Sturm laufen und siegen. Und so verzeihe man ihr endlich den Fehler, den sie sich Corneille gegenüber zu Schulden kommen ließ. Ihre Kritik allein hätte nicht genügt, dem französischen Drama die größere Freiheit der Bewegung zu rauben, wenn es nicht andere festere Schranken in dem Sinn der Nation gefunden hätte.

Der Vorwurf endlich, daß die Akademie sich zum gefügigen Werkzeug höfischer Laune hergegeben habe, wird ebenfalls durch die Geschichte widerlegt. Einzeln genommen, haben die Mitglieder, Chapelain an der Spitze, die Mächtigen des Staates gefeiert und sich Pensionen erworben. Aber das thaten sie vor der Stiftung der Akademie so gut wie nachher. Es wäre nicht nötig gewesen, eine solche Gesellschaft ins Leben zu rufen, wenn man nur gefügige Lobredner hätte haben wollen. Als Körperschaft hat die Akademie vielmehr immer nach einer gewissen Selbständigkeit gestrebt. Freilich zeigte sich das am wenigsten unter Ludwig XIV., dem jede männliche Haltung verhaßt war; aber schon im folgenden Jahrhundert gehört sie zur Opposition, nimmt Montesquieu auf, trotz oder vielmehr wegen seiner „Persischen Briefe", die von Angriffen gegen das Königtum und die Kirche wimmeln. Sie empfängt den greisen Voltaire wie einen Triumphator, obgleich er im Bann der Regierung steht; sie ist der Aufklärung hold, wenn sie auch selbst nichts zu ihrer Förderung thut. Ebenso ist sie im 19. Jahrhundert fast immer liberal angehaucht und findet eine gewisse Genugthuung darin, den jeweilig herrschenden Gewalten eine ungefährliche Opposition zu machen.

Das ist kleinlich, wird man sagen, und mit Recht. Eine solche Gesellschaft hat eine andere Aufgabe, als unschädliche politische Demonstrationen zu machen. Doch ist es schwer, in einem Lande, wo so leicht jede Äußerung des öffentlichen Lebens einen politischen Charakter annimmt, den Schein der Politik zu vermeiden.

Immerhin halten uns diese Betrachtungen ab, dem scharfen Verdammungsurteil über die französische Akademie zuzustimmen. Dieselben Betrachtungen lehren uns aber auch, über die von anderen so hoch gepriesenen Verdienste kühler zu reden. Wenn wir überhaupt nicht an ihren nachhaltigen Einfluß auf die Litteratur glauben, so kann ebensowenig von ihrem besonders schädlichen wie von ihrem eminent fördernden Wirken die Rede sein. Verdienstlich allerdings erscheint ihre Sorgfalt für die Reinheit und grammatische Klarheit der Sprache, wie sie sich in der Ausarbeitung des Wörterbuchs zeigte. Aber diese Wertschätzung teilt die Akademie mit allen Gebildeten der Nation, und vor der Veröffentlichung ihrer großen Arbeit sowie nach derselben haben einzelne Ähnliches, wenn nicht Besseres geleistet. Dasselbe gilt von der Arbeit auf dem grammatischen Gebiet. Zudem haben sprachliche Forschungen, so wichtig sie auch sein mögen, zur Förderung einer nationalen Litte-

ratur, zur Hebung des poetischen Sinns und des Geschmacks noch niemals beigetragen. Die Dichtung ist nicht das Produkt gelehrter Studien, wol aber können diese dem Genius des Dichters, der die Sprache beherrscht und sie veredelt, aufmerksam folgen.[1])

Die französische Akademie behält deshalb doch ihren Ruhm und ihren Glanz. Sie ist trotz aller Einwendungen, die man gegen ihre Wahlen erhebt, die Vereinigung der vorzüglichsten Dichter und Schriftsteller des Landes. Sie ist zudem eine aristokratische Gesellschaft, und die Teilnahme einiger Mitglieder des höchsten Adels entspricht ihrem Charakter. In ihrem Kreise sollen die Männer Platz finden, welche durch ihre Arbeit, ihren Geschmack, ihre Kunst für die Schönheit der französischen Sprache ein glänzendes Zeugnis abgelegt haben, und die vornehme französische Gesellschaft hat durch ihre rege Teilnahme an der Litteratur und ihren ausgeprägten Kunstsinn nicht wenig zu ihrem formalen Aufschwung beigetragen. Insofern kann man die Akademie die Hüterin der Sprache nennen. Ein Schriftsteller, und sei er noch so genial, gehört also genau genommen nicht in die Akademie, sobald er ohne Rücksicht auf die strenge Schönheit der Sprache schreibt. In die Akademie berufen zu werden, und zwar durch die freie Wahl der besten Richter, ist und bleibt darum mit Recht die größte Auszeichnung, die einem französischen Schriftsteller erwiesen werden kann, und somit die Hoffnung darauf ein Sporn mehr zur sorgfältigen Behandlung der Sprache.[2]) Dauernden und wahrhaften Ruhm kann einem Dichter freilich allein die Liebe und Bewunderung der Nation verleihen.

In keinem anderen Lande, weder in England, noch in Deutschland, noch in Italien könnte eine Akademie sich annähernd eine ähnliche Stellung erringen. Es gehört dazu die durchgreifende Centralisation des

---

[1]) Das Wörterbuch, eine höchst wertvolle Arbeit, erschien erst, als die französische Sprache die klassische Ausbildung erlangt hatte. Es erschien allerdings unter der Ägide der Akademie, ist aber doch immer nur das Werk einzelner. So übertrug Richelieu die Leitung der Arbeiten, deren Plan von Chapelain entworfen war, dem bekannten Sprachgelehrten Claude Favre de Vaugelas aus Chambéry in Savoyen (1585—1650). Siehe Pellisson I., 97—108. Zur Zeit, da Pellisson sein Werk über die Akademie schrieb, war das Wörterbuch bis zum Buchstaben J gelangt. Die erste Ausgabe erschien erst 1694. Die beiden folgenden Ausgaben von 1718 und 1740 waren fast nur ein Abdruck. Erst diejenige vom Jahr 1762 brachte Veränderungen und Zusätze, da sich die Sprache weiter entwickelt hatte. Die späteren Ausgaben stammen aus den Jahren 1798 und 1835. Eine siebente Ausgabe mit bedeutenden Veränderungen erschien 1878.

[2]) K. Hillebrand sagt in seinem Buch: „Frankreich und die Franzosen“, 2. Aufl., Berlin 1874. Oppenheim, S. 92 (Abschnitt über das Unterrichtswesen): „Selbst die vielgeschmähte Akademie vollzieht mit der außerordentlichen Feinsinnigkeit ihr heikles Amt einer Bewahrerin des traditionellen französischen Geschmacks in Schrift und Rede; sie war nur ihrer Pflicht getreu, wenn sie einen Gelehrten im deutschen Stil, wie Littré, ausschloß, einem grand seigneur im Stil des grand siècle, wie dem letzten Herzog von Broglie, einen Sessel bot“. Seitdem ist Littré allerdings in die Akademie berufen worden, aber die Bemerkung Hillebrands bleibt deshalb doch richtig. Man hat Littré später hauptsächlich wegen seiner Verdienste, die er sich durch sein Wörterbuch um die französische Sprache erworben hat, in die Akademie berufen.

Landes, der Charakter des Volkes, und vor allem die Freude, die es an der Schönheit und Klarheit seiner Sprache von jeher empfindet. Eine Institution, die sich seit dritthalb hundert Jahren des Beifalls der Besten im Lande erfreut, kann nicht wertlos sein, und das Verdienst dieser Schöpfung bleibt somit dem Kardinal Richelieu.[1])

---

[1]) Man vergleiche außer Pellisson, Histoire de l'Académie française, fortgesetzt von dem Abbé d'Olivet (neu herausgegeben, mit Zusätzen und Anmerkungen von Ch. Livet, 2 Bde. Paris 1858, Didier & Cie.) auch noch den Recueil de harangues prononcées par M. M. de l'Académie française depuis 1640—1782 (Paris 1714—1787, 12 Bde.). — P. Mesnard, Histoire de l'Academie française. Paris 1857, Charpentier. — W. Königs Aufsatz über die Akademie in dessen Buch: Zur französischen Litteraturgeschichte. Studien und Skizzen. Halle 1877.

X.

Die dramatische Litteratur.

Begründung einer Kunstbühne. Italienische und spanische Einflüsse.

Wir haben in den vorhergehenden Abschnitten versucht, eine Darstellung der litterarischen Entwicklung in Frankreich während der ersten Decennien des 17. Jahrhunderts zu geben. Wir haben gezeigt, wie im Gegensatz zu den Bestrebungen einer früheren Zeit eine Reformbewegung begann, welche für die Richtung der französischen Litteratur maßgebend werden sollte, und haben gesehen, wie sich diese Reformen fast ausschließlich auf das Äußere, auf die Sprache bezogen, während das Verständnis für die wahrhafte Poesie immer mehr entschwand.

Das Drama, das seit dem Beginn des Jahrhunderts mit erneutem Eifer gepflegt wurde, und das aus den einfachen Anfängen des Volksschauspiels und der gelehrten Schuldichtungen sich allmählich zu einer Kunstdichtung aufzuschwingen strebte, schien sich eine Zeit lang den anderweitig herrschenden Einflüssen entziehen und seine eigene Bahn gehen zu wollen. Allerdings fehlte auch ihm jedes leitende Princip; aber während auf allen anderen Gebieten der engherzige höfische Geist die Herrschaft gewann, blieb die Bühne von diesem Einfluß längere Zeit befreit.

Die Mysterien und Mirakelspiele des Mittelalters waren verschwunden, die satirischen und von Humor überströmenden Stücke der „Bazochiens“ waren verboten, und die der „Enfants sans souci“ hatten sich überlebt. Die Renaissance hatte eine tiefgreifende Umwandlung in dem Geschmack und in der Denkweise der Völker im Gefolge gehabt. Die genauere Kenntnis der alten Welt und ihrer schönheitstrahlenden Werke mußte zur Vergleichung und zur Nachahmung auffordern. In Italien begann man schon früh die alten Tragödien, besonders die des Seneca, daneben die Lustspiele des Plautus und Terenz in der Ursprache aufzuführen, bald auch zu übersetzen und nachzubilden. Nur langsam drang diese Sitte nach Frankreich vor. Populär konnte diese Dramendichtung nicht werden; dem großen Publikum war sie unverständlich, und die Aufführung dieser mehr oder weniger ängstlich den antiken Vorbildern sich anschließenden Werke blieb auf Hoffeste oder auf Schulen und Uni-

versitäten beschränkt. Die dramatische Poesie gewinnt erst wirkliches Leben, wenn sie aus diesem Kreise heraustritt und zum Volk reden kann. Allmählich bildeten sich in Frankreich kleine Schauspielerbanden, die in der Provinz umherzogen, da sie von der Hauptstadt ausgeschlossen waren. In Paris hatte die „Bruderschaft der Passion" (la confrérie de la Passion) das Privileg der öffentlichen Schauspiele, und was diese boten, konnte freilich keinen Anspruch auf künstlerische Bedeutung machen. Waren es doch nur ehrsame Bürger und Handwerker, die in diesen theatralischen Darstellungen auftraten.[1])

Der Anstoß zum Fortschritt sollte auch hier von Italien kommen. Dort, sowie in Spanien, hatte sich bereits aus der schulgemäßen Nachahmung des antiken Dramas ein neues volkstümliches Theater entwickelt. An den glänzenden Fürstenhöfen Italiens erhoben sich bald eigene, aus Stein erbaute Schauspielsäle, und kein großes Fest konnte ohne scenische Spiele gedacht werden. Die Pracht der Ausstattung, der Reiz der Musik und des Gesangs, der Zauber pantomimischer Darstellungen und anmutiger Tänze, das alles verband sich mit der Kunst des Dichters und des Schauspielers, um die Zuschauer zu fesseln und für immer diesen heiteren Spielen zu gewinnen.[2])

Es konnte nicht fehlen, daß die Vorliebe für künstlerisch geordnete theatralische Aufführungen mit der Zeit auch nach Frankreich vordrang. Hatte das französische Volk doch von jeher große Begabung für die dramatische Darstellung gezeigt, wie sollte es den großen Fortschritt, den Italien in dieser Kunst aufwies, nicht willig anerkennen und bei sich Ähnliches versuchen?

Dieser Zug des italienischen Theaters nach Frankreich, der Einfluß, den die italienischen und spanischen Dramen auf die französische Bühne ausübten, muß uns nun zunächst beschäftigen. Wir werden sehen, wie sich, unbeirrt von der geistlosen Künstelei, welche die anderen Gebiete der Litteratur beherrschte, das Theater populär zu gestalten begann, dann aber durch fremde Einflüsse in seiner nationalen Entwicklung gehemmt wurde. Nur so lang hielt sich das französische Drama von der Unnatur frei, als es sich selbst überlassen und von der feinen Gesellschaft unbeachtet blieb. Bald aber wurde das Theater auch dort beliebt, und dieselbe falsche Manier, welche sich schon in der Lyrik geltend gemacht hatte, der Marinismus, bemächtigte sich nun auch des

[1]) Über die frühere Geschichte des französischen Theaters s. Ad. Ebert, Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie. Gotha 1856, J. A. Perthes.

[2]) Man sehe z. B. die Beschreibung der glänzenden Feste, welche schon im Anfang des 16. Jahrhunderts bei Gelegenheit der Vermählung Lucrezia Borgias mit dem Erbprinzen Alfons von Este in Ferrara gefeiert wurden (1501), bei Gregorovius: „Lucrezia Borgia. Nach Urkunden und Korrespondenzen ihrer eigenen Zeit". 2 Bde. 3. Auflage. Stuttgart 1875, Cotta. S. 259 u. ff. Herzog Ercole von Ferrara ließ damals während der Festwoche fünf plautinische Lustspiele aufführen. Die Pausen wurden mit musikalischen Vorträgen und Moresken ausgefüllt. „Die Moreska war, was wir heute Ballett nennen, die getanzte Pantomime", sagt Gregorovius. Sie diente oft zu allegorischen Darstellungen, in welchen den hohen Familien und ihren Gästen gehuldigt wurde.

dramatischen Gebiets und verdrängte mehr und mehr die natürliche Richtung, aus der sich vielleicht ein großes volkstümliches Drama hätte entwickeln können. War in diesem Widerstreit eine Versöhnung möglich, so war das französische Drama gerettet; siegte die einseitige, affektierte Richtung, so war für lange Zeit jeder wirkliche Aufschwung unmöglich. Pierre Corneille sollte die Entscheidung herbeiführen.

In Italien war im 16. Jahrhundert die Stegreifkomödie, die „Commedia dell'Arte", vorzugsweise beliebt, und sie fand auch bald ihren Weg über die Alpen. Als Katharina von Medici (1533) dem Dauphin von Frankreich, späterem König Heinrich II., ihre Hand reichte und auf der Reise nach Paris die Stadt Lyon berührte, veranstaltete die dortige Florentiner Kolonie ihr zu Ehren eine italienische Theatervorstellung, die erste ihrer Art in Frankreich. Aber bald sollte sich das italienische Theater im Nachbarland ganz einbürgern, wie denn überhaupt seit Katharinas Heirat der italienische Geschmack unter den Franzosen überraschende Fortschritte machte und besonders der Hof ganz italienischen Zuschnitt hatte. In schwüler Zeit, als ganz Frankreich in Gährung war und der furchtbarste aller Kriege, der Religionskrieg zwischen den Söhnen desselben Landes auszubrechen drohte, entbot König Heinrich III. eine Versammlung der Reichsstände nach Blois (1576), und um dieselben zu unterhalten und dadurch vielleicht auch williger zu stimmen, lud er eine der berühmtesten italienischen Schauspielergesellschaften, die „Comici gelosi", an seinen Hof.[1]) Sie waren hauptsächlich Meister der „Commedia dell'Arte", obwol sie auch Stücke der „Commedia erudita", d. i. der geschriebenen dramatischen Dichtung, spielten. Der königlichen Einladung folgend, kamen sie unter der Leitung ihres Direktors Flaminio Scala, genannt Flavio, über die Alpen. Ihr Zug war groß und wegen des vielen Gepäcks, das sie mit sich führten, kam ihre Karawane nur langsam vorwärts. Zum Unglück fielen sie unterwegs in die Gewalt eines Streifkorps von Hugenotten, die sie so lange in Gewahrsam hielten, bis der König sie auslöste.[2]) So kamen sie allerdings nach Blois zu spät, aber Heinrich nahm sie mit sich nach Paris und räumte ihnen dort den Saal des Palais Bourbon ein.[3]) Sie forderten als Eintrittspreis vier bis fünf Sous, also nicht mehr als die französischen Schauspieler, und doch übten ihre Vorstellungen einen ganz andern Reiz auf das Pariser Publikum aus und erfreuten sich bald des größten Beifalls. Bis dahin hatte man nur Dilettanten auf der Bühne gesehen, und die Gelosi waren Künstler. In Frankreich wurden die Frauenrollen

---

[1]) Sie nannten sich Gelosi, d. h. „jaloux de plaire".

[2]) Vergl. Moland, Molière et la comédie italienne. 2me éd. Paris 1867, Didier & Co. S. 38 ff.

[3]) Das Palais Bourbon hatte in der Nähe des Louvre gestanden und war nach dem Abfall des Connetable von Bourbon, der zu Karl V. übertrat, im Jahr 1527 fast ganz demoliert worden. Es blieb nur ein Teil mit einem großen Saal stehen, der häufig zu Vorstellungen und Festlichkeiten benutzt wurde. Auch Molière spielte später mit seiner Truppe in der ersten Zeit nach seiner Rückkehr aus der Provinz in diesem Saal.

noch von jungen Burschen gespielt, bei den Italienern betraten auch Frauen die Bühne und blendeten die entzückten Zuschauer durch ihre Schönheit, ihr Spiel, ihr anmutiges Wesen. Dabei glänzten die italienischen Vorstellungen durch eine Eleganz und eine Pracht in der Ausstattung, dergleichen man in Frankreich noch nicht gesehen hatte. Für die Vortrefflichkeit der Gelosi zeugt wol am besten der Zulauf des großen Publikums. Diesem war die italienische Sprache, deren Kenntnis in den oberen Gesellschaftskreisen bereits sehr verbreitet war, sicherlich fremd; trotzdem verstand es die Schauspieler, so beredt war deren Spiel, so groß die Lebhaftigkeit und Deutlichkeit ihrer Bewegungen.

Freilich machten die Stücke der „Commedia dell' Arte" keinen Anspruch auf höhere Ideen. Man hatte noch keine Ahnung von der veredelnden Aufgabe der dramatischen Kunst. Die „Gelosi" spielten ihre Stücke als ergötzliche Bilder aus dem gewöhnlichen Leben sehr gewöhnlicher Menschenkinder. Was sie spielten, waren meistens Possen oder mit possenhaften Scenen reichlich durchzogene Schauspiele, und diese Stücke boten fast immer Variationen über ein und dasselbe Lied. Alles drehte sich um Liebesintriguen, Entführungen oder Verwechslungen. Man häufte Tollheit auf Tollheit und das heitere Spiel glitt wie ein Zauberbild vor den Augen der Zuschauer vorüber. Die Einrichtung der Bühne war denn auch derart, daß sie das Intriguenspiel wesentlich erleichterte. Sie stellte gewöhnlich eine Straße mit zwei Arkadengängen vor, wie sie in den Städten des Mittelalters üblich waren, oder sie zeigte einen Platz, in den mehrere Straßen mündeten. So war die Gelegenheit geboten, sich zu verstecken, zu lauschen, zu flüchten und nach Belieben einander zu täuschen. Trotz ihrer scheinbaren Gleichförmigkeit boten die Stücke der Commedia dell' Arte einen unerschöpflichen Wechsel, eine Mannigfaltigkeit der Verwicklungen und eine Heiterkeit, daß niemand mit ihnen wetteifern konnte. So unerschöpflich war ihr Reichtum an Einfällen, Intriguen und Verschlingungen, welche den Stücken immer neuen Reiz verliehen, daß die Lustspiellitteratur der folgenden zwei Jahrhunderte immer wieder auf sie zurückgriff und sich bei ihr frische Anregung holte.

Die Commedia dell' Arte war in Italien wahrhaft national. Sie stellte den Schauspielern die Aufgabe, zu improvisieren, aus dem Stegreif zu spielen, ohne ihnen einen geschriebenen oder gedruckten Text zum Anhalt zu bieten. In ähnlicher Weise mögen schon die Atellanen der alten Römer gespielt worden sein. Durch die Wandlungen der Jahrhunderte, ja durch zwei Jahrtausende hindurch, hat sich das Volk in Italien seine Spiele erhalten. Die Atellanen hatten in der stehenden Rolle des Maccus ihren Spaßmacher, wie in dem Pappus den Charakter des geizigen Alten. Die Rollen änderten mit der Zeit den Namen, aber ihr Wesen blieb. In dem Arlequino, in Scapin und Pulcinella erkennen wir den alten Maccus, in Pantalone den Pappus der Atellanen wieder.[1])

---

[1]) Die heutige italienische Posse hat noch immer ihre stehenden Charaktere. Jede Gegend hat ihren besonderen Vertreter, Florenz z. B. den Sten-

Die Stücke der Commedia dell' Arte waren, wie schon bemerkt. nicht geschrieben. Hinter der Bühne wurde eine Tafel aufgehängt, auf welcher der Gang der Handlung und die Folge der Scenen mit kurzer Inhaltsangabe aufgezeichnet waren.[1]) Das war die einzige Richtschnur der Schauspieler, die im übrigen volle Freiheit des Spiels hatten. Standen sie einmal auf der Bühne, so waren sie sich selbst überlassen und mußten der Eingebung des Augenblicks vertrauen. Wußte doch keiner der Schauspieler, was der andere ihm auf seine Worte entgegnen würde. So gehörte schneller Witz und Geistesgegenwart zu den Haupterfordernissen eines Künstlers der Commedia dell' Arte. Die Schwierigkeit, ein gutes Zusammenspiel zu erreichen, war groß. Daher der Name Commedia dell' Arte, denn in der That, es gehörte viel Kunst dazu, sich auf der Höhe zu erhalten. Gelang dies aber, so war das Spiel auch umso natürlicher und besser. Der Schauspieler mußte seine Kollegen genau kennen, mußte jede Intention der Mitspielenden verstehen, um auf dieselbe eingehen zu können, jeden Witz schon von weitem kommen sehen und ihn möglich machen. Mit einem Wort, es mußte die größte Harmonie unter den Schauspielern herrschen, und man versteht, warum sie ihre Kunst für höher erachteten, als die der „gelehrten“ Komödie.[2])

Ihre Aufgabe wurde allerdings dadurch erleichtert, daß die Commedia dell' Arte eine Reihe stehender Rollen hatte, deren jede in ihrem Charakter völlig ausgeprägt und stets demselben Künstler zugewiesen war. Ein jeder lebte sich ganz in seine Rolle ein, und übernahm außer derselben höchstens noch die Darstellung einer Nebenfigur. Diese stehenden Charaktere bildeten eine ergötzliche Galerie der menschlichen Schwächen, und ihre Zeichnung gewann noch dadurch an satirischer Schärfe, daß die Hauptrollen ein Zerrbild des Charakters einzelner italienischer Städte boten. So sind sie auch aus diesem Gesichtspunkt lehrreich für die Kenntnis jener Zeit. Neben den Frauenrollen und den Liebhabern waren die Hauptpersonen, welche das komische Element vertraten, der Doktor, Pantalone, der Capitano und die Diener.

Bologna, die weitberühmte Universität, hatte den Charakter des gelehrten Pedanten, des Dottore, geschaffen. Es war die Zeit der philosophischen und philologischen Haarspaltereien, und gerade von Bologna erzählte sich die böse Welt manch heiteres Geschichtchen aus diesem Kapitel. So wurde unter anderm berichtet, zwei Gelehrte daselbst hätten

---

terello, Turin den Gianduja, Mailand den Meneghino, Calabrien den Giangurgolo u. s. w.

[1]) Es sind noch einige gedruckte Sammlungen solcher Scenarien vorhanden, so die von Andreini, Venedig 1607; von Flaminio Scala (dem oben erwähnten Direktor der Gelosi) 1611, und von Riccoboni, dessen Buch 1753 von den Brüdern Parfaict herausgegeben worden ist Vergl. auch Moland, S. 60 und 101.

[2]) Eduard Devrient erinnert in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst (I. S. 5) an eine ähnliche Anschauung der Inder. In der heiligsten Gattung des indischen Dramas, dem Dschatra, wurde nur improvisiert. Das Erhabenste sollte nur infolge unmittelbarer Begeisterung dargestellt werden.

sich über eine griechische Silbe lang herumgestritten, endlich um ihren Bart gewettet, und der verlierende sei vor Kummer gestorben.[1]) Molières unsterbliche Pedanten, die Herren Trissotin und Thomas Diafoirus, sind zwar aus dem Leben geschöpft, aber ihre Ahnen haben schon in der Commedia dell' Arte gelebt.

Pantalone zeigte den habsüchtigen, eitlen, aber philiströsen Kaufmann aus Venedig. Schon bejahrt, aber doch noch auf der Jagd nach galanten Abenteuern, wird er in den meisten Stücken trotz aller Schlauheit geprellt und zieht schließlich den kürzeren. Aus der alten lateinischen Posse herübergenommen, ging Pantalone in das französische Lustspiel über und erschien bei Molière als Argante, Géronte oder Jourdain.

Ein anderer Hauptcharakter der Commedia dell' Arte war der Renommist. Das Original findet sich schon völlig ausgebildet in dem „Miles gloriosus“ des Plautus. Die Spanier verwandelten ihn zuerst auf ihrer Bühne in einen Landsmann, einen Vetter Don Quixotes, um die Prahlereien ihrer stolzen Hidalgos zu verhöhnen. Die noch nicht lange beendigten Kämpfe gegen die Mauren lieferten dem Renommisten den hauptsächlichen Stoff zu seinen Prahlereien, wie schon sein Name „Capitano Matamoros“ (Maurentöter) andeutet. Nach Italien verpflanzt, behielt er seine spanische Tracht, die ihn schon von weitem als Kriegsmann kenntlich machte. Es versteckte sich wol auch ein Stückchen nationaler Rache in dieser Betonung des spanischen Charakters. Der Witz der Unterdrückten verfolgte den stolzen Sieger. Italien stand damals zum großen Teil unter spanischer Herrschaft, und hatte viel von den Soldatenhaufen zu leiden. Der spanische Soldat galt im 16. Jahrhundert als der beste der Welt, und umsomehr Veranlassung fand die Commedia dell' Arte, eine Karikatur desselben zu geben. Da kamen die Helden, der Capitano Spaventa della Valle Infernale (zu deutsch etwa „Ritter Schreck von Höllenthal“), die Capitani Cocodrillo, Fracassa, Rodomonte, Rinoceronte, und wie sie alle hießen. Schon der Name sollte Schrecken einflößen. Aber die Träger dieser furchtbaren Namen entpuppten sich sehr bald als armselige Helden; schwachmütig, erwiesen sie sich nur da herzhaft, wo sie glaubten, ungestraft zu bleiben; nur mit Schwachen fingen sie Händel an, sobald sie Widerstand fanden, wußten sie tausend Ausflüchte, um die Heldenkraft ihres Arms für diesmal nicht zu zeigen. Ihre Hauptstärke bestand in den Aufschneidereien und prahlerischen Reden. Der eine rühmt sich, den Gegner mit dem bloßen Blick seiner Augen durchbohrt zu haben; der andere hat alle Fürsten des Orients bezwungen; wieder ein anderer erglüht bei der Verfolgung einer Seeräuberflotte in solchem Zorn, daß der Hauch, der sich seiner Brust entringt, einem Sturmwind gleich über die Flut hinbraust, die Segel der feindlichen Schiffe schwellt und diese somit rettet.

[1]) Die Anekdote wird von dem gelehrten Philelphus, einem Griechen, der in Florenz, Bologna und Mailand lehrte (1389—1480), und einem gewissen Timotheus erzählt, welch letzterer unterlegen sei. Moland, S. 17.

Der Capitan ging auch in das französische Theater über; noch Corneille braucht ihn in seinem Lustspiel „L'Illusion comique“. Aber Molière kennt ihn nicht mehr. Zu seiner Zeit hatte sich die Gesellschaft soweit verfeinert, daß sich für bramarbasierende Lanzknechte kein Platz mehr fand, und an Stelle des plumpen Kriegsmanns erscheint bei Molière der geckenhafte, hohlköpfige Marquis.

Neben den genannten Personen spielten in der „Commedia dell' Arte“ noch die vertrauten Diener eine Hauptrolle. Bei ihnen war größere Mannigfaltigkeit gestattet, und es gab eine ganze Reihenfolge von durchtriebenen, ihren Herren ergebenen Dienern bis herab zu den dummen und tölpelhaften oder betrügerischen Knechten. Man bezeichnete sie unter dem allgemeinen Namen der Zanni (der Spaßmacher oder Clowns). Zu ihnen gehörte Pulcinella, der aus Venedig, Arlequino, der aus Bergamo stammte, sowie die anderen: Brighella, Scapin, Franca-Trippa. Es sind die Sklaven der antiken Komödie, die sich nur wenig verändert haben; auch in dem französischen Lustspiel werden wir ihnen begegnen. Sie leben bei Molière als Scapin oder Scaramouche, civilisieren und modernisieren sich immer mehr, bis sie ihren letzten Triumph als Figaro feiern.

Die Zanni hatten neben ihrer speciellen Rolle in jedem Stück auch noch die Aufgabe, in schwierigen Momenten, wenn die anderen Schauspieler nicht mehr weiter wußten, helfend einzuspringen und durch ihre Einfälle die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken, bis jene sich wieder zurechtgefunden hatten. Ihre Späße, die Lazzi, bildeten nicht den wenigst beliebten Teil der Aufführungen.[1])

Man versuche nun, sich ein Bild der Vorstellungen zu machen, welche die „Gelosi“ unter dem Schutz des Königs dem Pariser Publikum boten. Man denke an die Pracht der Ausstattung, an das natürliche Spiel der Schauspieler, die derbe, aber packende Komik der Zanni, vor allem aber an den Zauber, den die Erscheinung der Künstlerinnen auf der Bühne ausübte, und man wird begreifen, warum die italienische Komödie sich solchen Beifalls in Paris erfreute.

Den Gelosi gegenüber gerieten die heimischen Schauspielergesellschaften ins Gedränge. Besonders gefährdet erschien die „Confrérie de

---

[1]) Wie auf die Sklaven in der alten Komödie, regnete es auch auf die Zanni Ohrfeigen und Prügel. In der Kunst des Fratzenschneidens waren sie unübertroffen, scheint es. In einem Stück: „Arlequino der Hausdieb“, begleitete Arlequino das Spiel der anderen Personen auf der Bühne mit seinen pantomimischen Scherzen. Er stellte sich, als habe er Kirschen in seinem Hut, äße sie und schleudere die Kerne seinem Kollegen Scapin ins Gesicht; oder er fange Fliegen, reiße ihnen die Flügel aus und verzehre sie. Im „Don Juan“, der vor Molière schon auf dem Repertoire der Commedia dell' Arte war, spielte Antonio Vicentini, ein unter dem Namen Trivelin beliebter Komiker, den Diener Don Juans. Jedesmal, wenn er die Statue des Gouverneurs einladen sollte, nahte er sich ihr mit einem Glas Wein und schlug einen Purzelbaum vor der Bildsäule, ohne einen Tropfen zu verschütten. Derselbe Trivelin machte sich auch von Zeit zu Zeit das Vergnügen, auf der Brüstung der Logen umherzuspazieren und von einem Stock in den andern zu steigen. (Moland, S. 27 u. 191.)

la Passion", so genannt, weil sie früher die Darstellung der Leidensgeschichte Jesu als ihre Hauptaufgabe angesehen hatte. Eigentliche Mysterien wurden freilich nicht mehr aufgeführt, aber die Passionsbruderschaft hatte seit lange das Privilegium der öffentlichen Theatervorstellungen für Paris erworben. Sie hatte im Jahr 1548 auf dem Platz des Hôtel de Bourgogne ihr Theatergebäude errichtet, das in der Geschichte des französischen Dramas eine so wichtige Rolle spielen sollte.[1])

Gegenüber dem rohen Spiel der Handwerker, welche sich in den Aufführungen der Bruderschaft zeigten, hatten die Italiener leichten Sieg. Aber von dem Erfolg der Fremden geängstigt, wandte sich die Bruderschaft an das Parlament und bat um den Schutz ihres Privilegiums. Das Parlament untersagte den Gelosi wirklich die Ausübung ihrer Kunst in Paris. Diese aber beriefen sich auf eine besondere Erlaubnis des Königs und spielten den ganzen Sommer hindurch. Im Herbst kehrten sie nach Italien zurück, allein seitdem kamen öfters italienische Gesellschaften über die Alpen, bis der Bürgerkrieg, der immer wilder aufflammte, jeden Besuch der fremden Künstler unmöglich machte. Erst als Heinrich IV. sich auf dem Thron befestigt und den Frieden dauernd wieder hergestellt hatte, kehrte auch die Möglichkeit solcher Unterhaltungen zurück.

Zur Feier seiner Vermählung mit Maria von Medici im Jahr 1600 lud Heinrich auch die Gelosi zu einem Besuch nach Paris. An der Spitze der Gesellschaft stand noch immer wie im Jahr 1576 Flaminio Scala, ein Mann von Bildung und von adeliger Herkunft. Den „Capitan" spielte Francesco Andreini aus Pistoja, der zugleich Schriftsteller war und zur litterarischen Gesellschaft der Spensierati (der „Sorglosen") in Florenz gehörte. Die Hauptstütze der Gesellschaft war Andreinis schöne Gattin Isabella, die von ihren begeisterten Zeitgenossen als die größte Künstlerin gefeiert wurde.[2])

[1]) Das Hôtel d'Artois oder de Bourgogne wurde im Jahr 1523 in dreizehn Losen verkauft. Ein Kaufmann, Jean Rouvet, brachte sie fast alle an sich, und verkaufte einen kleinen Teil davon als Bauplatz an die Confrérie (1548). Das Gebäude, das diese darauf errichtete und das die Ecke der Rue Française und der Rue Mauconseil bildete, war sehr einfach. Noch in dem vorigen Jahrhundert sah man an ihm die Abzeichen der Passion. Vergl. Corneille, édition Marty-Laveaux, III, 32. Über die Commedia dell' Arte siehe ferner das Werk „Masques et bouffons" (Comédie italienne), texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par A. Manceau. Préface par George Sand. 2 vols. Paris 1860, Michel Lévy frères.

[2]) Wir haben schon oben die Sammlung von Scenarien erwähnt, welche Andreini veröffentlichte. Sein Stück „Adam" soll Milton zu seinem „Verlorenen Paradies" angeregt haben. — Isabella Andreini war 1562 zu Padua geboren und seit ihrem 16. Jahr Mitglied der Gelosi. Sie war folglich nicht mehr jung, als sie im Jahr 1600 nach Paris kam. Doch muß sie immer noch eine stattliche Erscheinung gewesen sein, nach der Denkmünze zu urteilen, die man nach ihrem Tod ihr zu Ehren geprägt hat und die ihr Bildnis trägt. Isabellens Privatleben und ihr Charakter wurden niemals von böser Nachrede angegriffen. Italienische und französische Dichter verherrlichten die Künstlerin in begeisterten Huldigungsgedichten. Auch als Dichterin war Isabella bekannt. Ihr Pastoralgedicht „Mirtilla" erschien zu Verona 1588, ihre Sonette, Canzonen und Madri-

Die Gelosi blieben diesmal ohne Unterbrechung bis zum Jahr 1604 in Paris und trugen indirekt viel zur raschen Entwicklung des französischen Theaters bei. Schon waren es nicht mehr die Mitglieder der Passionsbruderschaft, welche sich in der Schauspielkunst versuchten. Im Jahr 1588 hatte die Bruderschaft vorgezogen, ihren Saal an herumziehende Gesellschaften wirklicher Schauspieler von Fach zu vermieten. Auch die Gelosi hatten das Theater in dem Hôtel de Bourgogne für einige Tage in der Woche zur Verfügung und spielten abwechselnd mit der französischen Truppe. Im Jahr 1600 gestattete die Confrérie einer zweiten Gesellschaft, eine Bühne in dem Hôtel d'Argent im „Marais", dem vornehmsten Bezirk des damaligen Paris, zu eröffnen, wofür sie sich ein Livre Tournois als Vergütung für jede Vorstellung bedang.[1])

Die Konkurrenz mit den Italienern war äußerst schwer, aber man bemühte sich nach Kräften, von ihnen zu lernen. Das Repertoire der französischen Bühne bildete sich nach dem der Fremden. Konnten sie auch nicht daran denken, die Stegreifkomödie, die so echt italienischen Charakter trug und bis zu der ihr erreichbaren Vollkommenheit ausgebildet war, nachzuahmen, so hielten sie sich umsomehr an die Stücke der andern Gattung, an die Commedia erudita, denn die Gelosi vertraten auch diese, und brachten auch geschriebene Dramen, Heldenstücke und Lustspiele zur Aufführung.[2]) Die dramatischen Dichter der früheren Zeit, wie z. B. der talentvolle Robert Garnier, waren mit ihren Stücken noch meist auf Hoffestlichkeiten und theatralische Aufführungen in den Schulen beschränkt gewesen. Ihren Nachfolgern öffneten sich nun auch die Pariser Bühnen, und damit war ein wichtiger Schritt auf der Bahn der Entwicklung gethan.

Robert Garnier selbst gehört noch ganz in das 16. Jahrhundert.[3]) Von den Dichtern aber, deren Thätigkeit auch in die folgende Epoche herüberreicht, ist hier nur Pierre de Larivey zu erwähnen, von dem neun Lustspiele erhalten sind. Die sechs ersten erschienen bereits 1579, und versuchten schon damals eine Vermittelung zwischen dem französischen und italienischen Theater herzustellen. Drei weitere erschienen erst 1611, während andere drei, die er noch geschrieben hatte, gar nicht veröffentlicht worden sind.

Man hat sich lange vergeblich bemüht, über Lariveys Persönlichkeit etwas Genaueres zu erfahren.[4]) Er bezeichnet sich selbst in seinen

---

gale zu Mailand 1601 („Canzoniere"). Die Akademie der Intenti zu Pavia nahm sie als Mitglied auf, und in Rom gab der Kardinal Aldobrandini ihr zu Ehren ein Fest, bei dem ihr lorbeerbekränztes Porträt zwischen den Bildern Petrarcas und Tassos angebracht war. Sie starb auf der Heimreise von Paris im Jahr 1604 zu Lyon im Wochenbett.

[1]) Vergl. Moland, S. 58. Guizot, Corneille et son temps, S. 130.

[2]) Dieselbe Erscheinung zeigt sich in England. Vergl. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, I, 115, 148 u. ff. Heißt es doch auch von den Schauspielern in „Hamlet", daß sie „für das Aufgeschriebene und für den Stegreif" ihresgleichen nicht haben. (II, 2.)

[3]) Eine eingehende Würdigung Garniers siehe bei Ebert, S. 142 ff.

[4]) Eine Hauptquelle für die Geschichte des französischen Theaters ist die „Histoire du théâtre françois par les frères Parfaict", welche 1735—1749

Werken als Champenois, als einen Bürger der Champagne. Erst Sainte-Beuve, der die Chroniken jenes Landes durchforschte, gelang es, einen festen Anhaltspunkt für weitere Untersuchungen zu finden. Ein Zeitgenosse Lariveys, Grosley, der Verfasser einer Geschichte der Stadt Troyes, hat ein lange ungedrucktes Werk über die berühmten Männer seines engeren Vaterlands, der Champagne, hinterlassen.[1]) In diesem letzteren führt er einen Pierre de l'Arrivey als Domherrn von Saint-Etienne in Troyes an, und setzt hinzu, derselbe sei von Geburt ein Italiener, und stamme aus der bekannten Buchdruckerfamilie der Giunti, die ihre Offizinen zu Florenz und Venedig hatte. Diese Angabe macht es wahrscheinlich, daß der Name Larivey einfach eine Übersetzung des italienischen Namens war.[2]) Der Dichter wollte als Franzose gelten, weshalb er sich auch immer so nachdrücklich auf seinen Werken als einen Angehörigen der Champagne bezeichnete.

So war er allerdings trefflich geeignet, die italienische Komödie in Frankreich einzubürgern, wie er auch außerdem mehrere italienische Werke ins französische übertrug.[3]) Ums Jahr 1540 geboren, starb er bald, nachdem er die oben erwähnten drei Lustspiele im Jahr 1611 veröffentlicht hatte. Eine lange Frist liegt zwischen seinen ersten und seinen letzten Stücken. In einem Vorwort zu diesen letzten sagt er, daß er sie unter seinen Papieren gefunden habe, und es läßt sich annehmen, daß der größere Eifer, der sich mit dem Beginn des Jahrhunderts in dem französischen Theater zeigte, auch ihn bewogen hat, auf seine früheren Arbeiten zurückzukommen. Auf dem Titel seiner Lustspiele, sowie in der Vorrede zu der ersten Sammlung sagt Larivey ausdrücklich, daß er seine Stücke den Lustspielen der alten Griechen und Römer, sowie der modernen Italiener nachgebildet habe, und führt unter den Neueren sogar seine Muster an. Er glaubt sich sodann verteidigen zu müssen, daß er in seinen Stücken Prosa statt der Verse angewandt habe. Prosa sei in einem Lustspiel natürlicher, und auch die italienischen Lustspieldichter, besonders Kardinal Bibiena, Piccolomini und Pietro Aretino, hätten sich diese Freiheit erlaubt.

---

in 15 Bänden bei Le Mercier in Paris erschien. Der Name der Verfasser ist auf dem Titelblatt nicht angegeben. Die Brüder Parfaict haben auch eine „Histoire de l'ancien théâtre italien“ (1753) und ein „Dictionnaire des Théâtres de Paris“ (Paris 1767, chez Rozet) veröffentlicht. Aber auch sie wissen nicht viel von Lariveys Verhältnissen zu melden. — Siehe ferner: Sainte-Beuve, Histoire du théâtre français au XVI siècle, S. 228 ff., und die Notice in der Ausgabe von Lariveys Lustspielen in der Bibliothèque Elzévirienne (Paris 1855, bei Jannet).

[1]) Grosley, Mémoires sur les Troyens célèbres, gedruckt 1812 in seinen „Oeuvres inédites“, t. I, S. 19.

[2]) Giunto = joint, arrivé.

[3]) So übersetzte er 1577 „La Filosofie fabuleuse“ aus den Discorsi degli animali von Firenzuola und der Moral filosofia von Doni. Im Jahr 1580 gab er eine Übersetzung der Moralphilosophie von Alexander Piccolomini, 1595 eine Übersetzung der Discorsi von L. Capelloni, 1604 veröffentlichte er „L'humanité de Jesus-Christ“, die Übertragung eines Buchs von Aretin. 1603 endlich gab er die „Veilles de Barthélémy Arnigio“.

Lariveys Lustspiele stehen über den französischen Stücken dieser Art, wie sie das Ende des 16. und der Beginn des 17. Jahrhunderts hervorgebracht haben. Allerdings bietet er keine Originaldichtungen.

Wir kennen jetzt genau die italienischen Lustspiele, die er übertragen hat,[1]) und sehen nun, in welcher Weise er vorgegangen ist. Seine Stücke sind fast wörtliche Übersetzungen, und die Änderungen, die er sich erlaubte, sind nur darauf berechnet, die Lustspiele durch Verlegung der Scene nach Frankreich dem französischen Publikum annehmbarer zu gestalten. Aus demselben Grund streicht er ganze Scenen und kürzt besonders die Frauenrollen, die, noch von jungen Männern gespielt, des Reizes entbehrten, den sie auf der italienischen Bühne hatten. Ebenso fehlt bei ihm manche Kühnheit des Originals, weniger im Ausdruck als im Gedanken. So macht er z. B. in seinen „Gespenstern" Ser Jacomo, einen trägen Priester im italienischen Original, zu einem Zauberer Josse. In der Zeit der Religionskriege wäre jeder Spott auf die Kirche gefährlich gewesen, und Larivey war ja zudem selbst Domherr. „Die Gespenster" („Les Esprits") gelten als sein bestes Stück. Es ist nach dem Lustspiel „Aridosia" von Lorenzino Medici, dem Vater des Papstes Leo X., gearbeitet. Lorenzino hatte seinerseits seine Arbeit aus zwei Lustspielen der Alten, den „Adelphi" des Terenz und der „Aulularia" des Plautus, zusammengesetzt. Aus Lariveys Bearbeitung haben dann später Molière und Regnard geschöpft. Echter Witz und wahre Komik erhalten sich immer jung. Auch die Komik hat ihre Tradition und pflanzt sich von einem Jahrtausend zum andern, von einem Volk zum andern fort, und in verändertem Gewand bleibt immer die alte Idee erkennbar.

Die „Esprits" zeigen uns, wie die „Adelphi" des Terenz, zwei Brüder von entgegengesetztem Charakter. Severin, der eine, ist rauh, mürrisch und geizig. Er hält seinen Sohn Urbain in strengster Abhängigkeit und möchte ihn am liebsten von jeder Berührung mit der Welt fernhalten. Der zweite Bruder, Hilaire, denkt nicht so. Da seine Ehe kinderlos geblieben, hat er einen andern Sohn Severins, den jungen Fortuné, adoptiert und behandelt ihn mit der größten Nachsicht und Güte. Er verzeiht ihm alle tollen Streiche, denn „Jugend muß austoben". Nicht mit Strafpredigten sucht er ihn zu bessern, sondern nur durch Ratschläge, denn er will nur als sein Freund gelten. Die Folgen solch verschiedener Erziehung treten nun in dem Stück zu Tage. Urbain

---

[1]) „Le laquais" ist nach dem Stück Il Ragazzo von Lod. Dolce (1539); „La Veuve" nach der Vedova des Nic. Buonaparte aus Florenz („appresso in Giunti 1568") gearbeitet. „Les esprits" sind fast wörtlich nach dem Aridosia des Lorenzino de Medici gearbeitet; „Le Morfondu" ist eine Übertragung der Gelosia des Grazzini (Venedig 1582, appresso Bernardo Giunti e fratelli); „Les Jaloux" sind eine Übersetzung der Gelosi des Gabbiani, 1550; „Les Ecoliers" eine Übersetzung der Zecca von Girolamo Razzi; „La Constance" (1611) ist eine fast wörtliche Übersetzung der Costanza von Razzi, 1565; „Le fidèle" eine desgleichen von Fedele von Pasqualigo. Die „Tromperies" sind eine Übersetzung des Inganni des N. Secchi. Fast alle diese italienischen Stücke sind bei den Giunti in Florenz und Venedig gedruckt.

ist ein Bruder Liederlich geworden, während Fortuné trotz mancher jugendlichen Streiche als besonnen hingestellt wird. Urbain benutzt die Abwesenheit seines Vaters, um ein fröhliches Gelage mit seiner Geliebten zu veranstalten. Severin kommt jedoch zu ungelegener Stunde unerwartet zurück, und nur der freche Einfall Frontins, des verschmitzten Dieners, rettet die Überraschten. Frontin heißt sie das Haus von innen verriegeln und erzählt dem heimkehrenden Alten mit allen Zeichen des Schreckens, daß seine Wohnung von Gespenstern erfüllt sei, die darin greulich tollten. In der That beginnt auch gleich darauf ein Höllenlärm im Haus. Severin ist blind abergläubisch; er läßt einen Zauberer (der, wie schon gesagt, im italienischen Original ein Priester ist) holen. Der aber ist von Frontin gewonnen, und während er seine Beschwörung macht, wobei der Alte niederknieen muß und nicht aufblicken darf, gelingt es Urbain, mit seiner Begleiterin aus dem Haus zu entkommen. Der Zauber hat gewirkt, die Gespenster sind entwichen. Zum Dank lädt Severin seinen Retter zu einem lukullischen Mahl ein. Er verspricht ihm eine halb vom Marder aufgezehrte Taube, ein Stückchen Speck und sechs Kastanien.[1]) Neben dieser Verwicklung spinnt sich eine andere Geschichte ab. Severins Geiz zu schildern, ist aus der „Aulularia“ des Plautus die bekannte Scene herübergenommen, in welcher der Geizhals den Topf mit Gold vergräbt und bald darauf zu seiner Verzweiflung dessen Entwendung wahrnimmt. Auch Severin vergräbt einen Beutel mit Goldstücken und wird dabei belauscht, ganz wie später Harpagon bei Molière. Die Charakteristik Severins bietet jedoch Züge, welche sich weder bei Plautus noch bei Molière finden, die aber vortrefflich sind. So z. B. in der Scene, in welcher Severin immer wieder zu dem vergrabenen Schatz zurückkehrt, um ihn zu bewachen, wie er jedem mißtraut, der in seine Nähe kommt, und ganz ohne Grund „Au voleur!“ ruft (II, 5). Ebenso drastisch ist auch seine Verzweiflung geschildert bei der Entdeckung des Diebstahls (III, 6), obwol man hier vielfach an Plautus erinnert wird. Derjenige, der ihm das Geld entwendet hat, ist der Liebhaber seiner Tochter, der seinen Raub benutzt, um vom Alten die Einwilligung zur Heirat zu erzwingen, weil derselbe nur dadurch wieder in den Besitz seines Schatzes gelangen kann. Auch muß er gestatten, daß Urbain heiratet, was er gern thut, als er hört, daß dessen Geliebte reich ist. Sie bekommt eine Mitgift von 15.000 Franken. „15.000 Franken!“ ruft Severin neidisch aus, „dann wird er ja reicher als ich!“ — ein feiner Zug, der von den Späteren nicht benutzt worden ist, so wenig wie das bezeichnende Wort, mit dem Severin seine Goldstücke wieder begrüßt. „Götter, es sind dieselben!“ ruft er liebevoll aus, und enthüllt damit seinen ganzen Charakter.[2]) Doch sind alle diese Züge schon in

[1]) Vergl. Molière, L'Avare III, 5.

[2]) Die „Esprits“ zählen allerdings zu den früheren Stücken Lariveys (1579) und gehören somit streng genommen nicht in den Rahmen unserer Darstellung. Allein da gerade dieses Stück später vielfache Anregung bot, und wir darauf zurückkommen müssen, sei es hier ausführlicher erwähnt. Man vergleiche einstweilen Molières Lustspiele „L'Ecole des maris“ und „L'Avare“,

dem italienischen Stück enthalten. Lariveys Verdienst liegt also nicht in der Conception der Stücke, sondern vielmehr in der Behandlung der Sprache. Sein Dialog ist knapp, kräftig und klar, aber auch ohne Scheu. Dennoch können seine Lustspiele, trotz seines Bestrebens, sie dem französischen Leben anzupassen, den fremden Ursprung niemals ganz verbergen.

Neben dem starken Einfluß, welchen das italienische Theater auf die französische Litteratur ausübte, ist indessen ein anderes Element, das sich in ihr geltend machte, nicht zu übersehen. Schon mehrmals haben wir auf die kräftige Einwirkung hingewiesen, welche Spanien lange Zeit auf die Litteratur wie auf die Politik der Franzosen ausgeübt hat. Noch zur Zeit Heinrichs IV. war Frankreich rings von spanischen Besitzungen umgeben. Im Norden grenzte es an die spanischen Niederlande, im Osten an die Franche-Comté, während sich im Süden die iberische Halbinsel erstreckte, und die spanische Herrschaft selbst noch über die Pyrenäen reichte und die Grafschaft Roussillon umfaßte.[1]) Kein Wunder, daß spanisches Wesen vielfach eindrang, daß die Kraft des spanischen Geistes, der damals auf seiner Höhe stand, sich auch in Frankreich bewährte.

Italiens Einfluß auf die französische Litteratur fällt allerdings mehr in die Augen. Bei dem lebendigen Verkehr, den Frankreich mit dem Nachbarland jenseits der Alpen unterhielt, machte sich dessen Wesen bis in das Detail des gewöhnlichen Lebens herab geltend. Wir haben gesehen, wie von Italien aus die Studien, die Litteratur, die Kunst, die Gesellschaft, die Mode in Frankreich beeinflußt wurden, und wie wichtig diese Einwirkung war. Und dennoch will es uns bedünken, daß die Anregung, die eine Zeit lang von Spanien ausging, noch bedeutsamer für Frankreich war, daß der Geist, der von dorther kam, kräftigend wirkte, während Italien vielfach verweichlichenden Einfluß übte. Wir finden kein hervorragendes Werk der französischen Litteratur, das direkt von einem italienischen Vorbild angeregt worden wäre. Dagegen verdankt Corneille seinen „Cid", seinen „Menteur", nicht minder Molière seinen „Don Juan" dem spanischen Theater, wie auch später Lesage und Beaumarchais ihre Typen jenseits der Pyrenäen fanden. Die Nachahmung des Altertums und der Italiener hätte in Frankreich noch auf lange Zeit hinaus jeden originellen Aufschwung, jede größere Selbständigkeit gehindert, wenn nicht die Bekanntschaft mit Spanien ein Gegengewicht

---

sowie Regnards „Le retour imprévu". — Siehe auch Sainte-Beuve, Tableau S. 219. Zu bemerken ist, daß in Lariveys Bearbeitung die Rollen der jugendlichen Liebhaberinnen weggefallen sind, weil sie in Frankreich durch Männer hätten gespielt werden müssen. Das ist aber auch die einzige Änderung, die sich Larivey erlaubt hat. Man vergleiche L'Aridosia, Commedia di Lorenzo de' Medici, esemplata sulle antiche rarissime stampe. Trieste, dalla sezione letteraris artistica del Lloyd autriaco 1858.

[1]) Die Franche-Comté wurde 1668 und 1674 von Frankreich besetzt, und erst 1679 im Frieden von Nymwegen definitiv von Spanien abgetreten. Roussillon fiel schon im pyrenäischen Frieden 1659 an Frankreich.

geboten und die Entstehung eines eigentümlichen, nationalen Theaters erleichtert hätte. Es erklärt sich dies zum Teil daraus, daß in Italien die erste Epoche der großen Litteratur schon vorüber war, als sich Frankreich um die Dichtung des Auslands zu bekümmern begann. In Spanien aber stand die Litteratur, zumal die dramatische, um das Jahr 1600 in schönster Blüte. Cervantes lebte noch bis 1616, Guilhem de Castro, der Dichter des spanischen Schauspiels vom „Cid“, starb erst 1626. Lope de Vegas Tod fällt in das Jahr 1636, und Calderon de la Barca war ein Zeitgenosse Molières und Racines. Er starb im Jahr 1687. Neben den genannten Dichtern aber war eine große Zahl anderer hervorragender Dramatiker in Spanien thätig, und ihr Einfluß auf die Nachbarlitteratur ist begreiflich. Man könnte sich höchstens wundern, daß das spanische Drama nicht noch mehr zur Nacheiferung anreizte, wüßte man nicht, daß die beiden Völker, die sich hier auf kurze Zeit in ihrer Entwicklung einander näherten, rasch wieder durch feindliche Gewalten in verschiedener Richtung auseinander gerissen wurden.

Der Reichtum des spanischen Theaters war außerordentlich. Seine Stücke dienten nicht selten der Commedia dell' Arte, welche sie ihren Bedürfnissen entsprechend veränderte. Durch die Vermittlung der Italiener kamen sie dann weiter nach Frankreich. Doch läßt sich auch die direkte Übertragung nachweisen, und zwar war es Alexandre Hardy, der sich zuerst mit Entschiedenheit an das spanische Theater wandte und dessen Schätze benutzte. Direkt wie das italienische Schauspiel hat die spanische Bühne nicht auf das französische Theater gewirkt. Zwar versuchten auch spanische Schauspieltruppen ihr Glück in Paris, aber ohne Erfolg, obwol sie von der Gemahlin Ludwigs XIII., einer spanischen Infantin, begünstigt wurden, und auch später, unter Ludwigs XIV. Regierung, wurde der Versuch mit nicht besserem Glück wiederholt.[1]) Das Publikum fehlte, und die Verschiedenheit der beiden Bühnen, der spanischen und französischen, war bereits zu groß.

---

[1]) Die spanische Schauspieltruppe, die nach dem pyrenäischen Frieden und der Heirat Ludwigs mit Maria Theresia von Spanien im Jahr 1660 nach Paris kam, blieb ungefähr 13 Jahre daselbst. Sie führte den Titel: „Comédiens de la reine“, hatte aber wenig Zuspruch. S. Eug. Despois, Le théâtre français sous Louis XIV. (Paris 1874, Hachette), S. 71.

Loret sagt in seiner Muse historique:

> Pour considérer leur manière
> J'allai voir leur pièce première
> Donnant à leur portier tout franc
> La somme d'un bel écu blanc.
> Je n'entendis point leurs paroles;
> — — — — — — — — — — — — — —
> Leurs sarabandes et leurs pas
> Ont de la grâce et des appas;
> Comme nouveaux, ils divertissent,
> Et leurs castagnettes ravissent.

Das Lob ist sehr kühl.

Wir können den Beginn der französischen Kunstbühne in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts suchen, damals, als sich zwei selbständige Schauspieltruppen in Paris niederließen, und den Italienern nachzueifern sich bemühten. Nun wurde mehrmals in der Woche gespielt; man brauchte Stücke, welche die Leute in das Theater lockten, welche die Zuschauer rühren und begeistern oder erheitern konnten. Das komische Element behielt allerdings noch lange das Übergewicht, aber die Hauptsache war, daß das französische Theater nun auch Anforderungen an seine Dichter stellte. Das große Publikum, das sich daselbst zusammenfand, war freilich in seiner Masse noch völlig naiv und hatte keine ästhetischen Bedürfnisse. Die Begebenheiten selbst interessierten die Zuschauer, aber sie fragten nicht danach, ob dieselben in kunstgerechter Dichtung vorgeführt würden; sie wußten nichts von wirkungsvoller Komposition, von Wahrheit der Charakteristik, Schwung der Gedanken, tragischer Hoheit der Dichtung; doch waren sie mit ganzer Seele bei den Vorgängen, die sich auf der Bühne abspielten, sie bewunderten die Großthaten der Helden, verabscheuten die Bösewichter, und hatten vor allem ihre Freude an den derben Späßen ihrer Lieblinge, der Komiker. Unter solchen Verhältnissen hat ein Theater noch keinen Anspruch auf künstlerische Bedeutung, aber wenn die Umstände günstig sind, kann es sie rasch erlangen. Es findet Dichter, die sich ihm widmen, es stellt ihnen Aufgaben, an welchen sich die Kräfte aller üben, und so in steter Berührung mit der Öffentlichkeit, gegenseitig einander tragend und fördernd, wachsen die Dichter, die Schauspieler und mit ihnen das Publikum oft in überraschend kurzer Zeit zur Höhe eines wahren künstlerischen Verständnisses. In solcher Weise hatte sich die nationale Bühne in England und in Spanien entwickelt, hatten sich Shakespeare und Lope de Vega erhoben. Die Dichter hatten dort, unbeengt von den willkürlichen Gesetzen eines im Streben nach Verfeinerung verirrten Geschmacks, ihre Stütze an dem großen Publikum gefunden. Das Volk, das in dem englischen und spanischen Theater die Hauptstimme hatte, besaß noch ein unverdorbenes Gefühl und gab sich willig dem Eindruck hin. Der Genius des Dichters hatte freie Bahn.

Die Verhältnisse in Frankreich waren zu der Zeit, von der wir handeln, nicht ungünstig für eine ähnliche Entfaltung. Es kam nur darauf an, ob sich die französische Bühne eine gleich freie Entwicklung sichern konnte, ob der Geschmack der Nation, der so entschieden auf Ordnung und Regelmäßigkeit drang und der sich mit der Zeit jedenfalls geltend machen mußte, geschmeidig genug war, seine Anforderungen mit der unerläßlichen Freiheit der dramatischen Bewegung in Einklang zu bringen. Das war der Punkt, um den es sich handelte.

An der Spitze der neuen Entwicklung finden wir den Dichter Alexandre Hardy, der zunächst den richtigen Weg einschlug. Er war sich zwar des Ziels, auf das er lossteuerte, schwerlich klar bewußt, aber seine Arbeit brach die Bahn und erleichterte seinen Nachfolgern den Weg.

Bevor wir jedoch die weitere Entwicklung des französischen Dramas zu schildern unternehmen, wird es zweckmäßig sein, die äußeren Ver-

hältnisse der französischen Bühne zu jener Zeit, ihre Einrichtung und ihre Mittel zu betrachten. Erst wenn man die Umgebung kennt, in welcher das französische Schauspiel erwuchs, kann man auch seine Entwicklung vollständig verstehen.

Zunächst muß man von den Schauspielvorstellungen am Hof und in den Schlössern der Großen absehen. Hier entfaltete man in der Ausschmückung des Saals, in dem Reichtum der Kostüme, der Mannigfaltigkeit der Maschinerien oft eine große Pracht, obschon auch bei diesen Vorstellungen gewisse Traditionen, wie z. B. die Einfachheit der Dekorationen, gewahrt blieben. Die Volksbühne, das öffentliche Theater, kannte solchen Glanz natürlich nicht. Noch zu Molières und Racines Zeit waren Ausstattung und Einrichtung der Theater in der Hauptstadt sehr einfach. Und wie vollkommen erschienen diese, wenn man an den primitiven Zustand der Bühne siebzig Jahre zuvor dachte!

Der Saal, in welchem eine Theatergesellschaft ihre Bühne aufschlug, brauchte zu Hardys Zeit nicht groß zu sein, da die Zahl der Zuschauer beschränkt war. Dem entsprechend war auch die Bühne schmal und nötigte schon durch ihre geringe Ausdehnung zur Einfachheit der dramatischen Komposition, sowie zur Vermeidung von Massenauftritten. Wollte man trotzdem ausnahmsweise eine Schar Krieger oder eine Volksmenge auf der Scene haben, so half man sich durch ein einfaches Mittel, indem man sie gemalt zeigte. In dem „Tod des Cyrus“ von Rosidor ruft im vierten Akt die Königin Thomyris ihre Bewaffneten zu sich heran: „A moi, soldats!“ Und der Dichter bemerkt dazu in der Ausgabe seines Trauerspiels, daß auf diesen Ruf ein Vorhang niedersinkt, auf welchem ein Schlachtgetümmel abgebildet ist.[1])

Die Scene des Theaters im Hôtel de Bourgogne hatte, wie es scheint, nicht mehr als 15 Fuß Breite.[2]) Ein Theatersaal hatte in der Zeit Hardys gewöhnlich nur eine Logenreihe, und die Beleuchtung war überaus einfach. Ein paar Talglichter im Hintergrund und an den Seiten erhellten die Bühne. Um zu vermeiden, daß der Schatten das Gesicht der Schauspieler verdunkle, hatte man da, wo heute der Souffleurkasten sich befindet, zwei horizontal schwebende Holzkreuze angebracht, deren jedes vier Kerzen trug. Diese Kreuze hingen an einem Strick und waren beweglich. Während des Spiels waren sie in die Höhe gezogen, in den Zwischenakten aber senkten sie sich, damit die Diener die Lichter putzen konnten.[3])

[1]) „La mort de Cyrus ou la vengeance de Thomyris“ von Rosidor fällt in das Jahr 1662. Vergl. Fournier, Le théâtre français au XVI et au XVII siècle. 2 Bde. Paris, Laplace Sanchez & Cie. II, 236. Eug. Despois, S. 127. — So beschwerte sich auch der Abbé d'Aubignac im Jahr 1643, daß in seiner Tragödie „La Pucelle d'Orléans“, in welcher die Jungfrau im Hintergrund auf dem Holzstoß, von einer großen Volksmenge umringt, erscheinen soll, man nur eine kunstlose Malerei aufgerollt habe. Vergl. Fournier, Chansons de Gaultier Garguille. Paris 1858, Jannet, S. 159.

[2]) Jules Bonnassies, La comédie française. Notice historique sur les anciens bâtiments n[0] 14 de la rue de l'Ancienne Comédie. Paris 1868, Aubry, S. 10.

[3]) Perrault schildert diese Einrichtungen des Hardy'schen Theaters in

Die Dekorationen bestanden meist aus Teppichen, mit welchen der Hintergrund und die Seiten drapiert waren. Erst mit der Aufführung von Mairets „Sylvie“ (1621) begann man auf die gemalten Dekorationen mehr Sorgfalt zu verwenden. Scenische Verwandlungen waren selten; wenn sie, wie besonders im Lustspiel, nicht zu vermeiden waren, so wurde einfach ein neuer Hintergrund herabgelassen. Auch die Musiker hatten einen sehr bescheidenen Platz. Lange Zeit waren sie in einer engen Seitenloge untergebracht, was freilich keine Schwierigkeit bot, da das ganze Orchester gewöhnlich aus zwei Violinen oder einer Flöte und einer Trommel bestand.[1]) Nur allmählich wies man dem musikalischen Element eine größere Rolle zu und verstärkte die Zahl der Musiker. Da also in dem damaligen Theater das Orchester wegfiel, reichte das Parterre, in dem die Zuschauer standen, bis zur Scene. Um aber jede Kollision der Künstler mit den „Gründlingen im Parterre“ zu verhüten, schied ein ziemlich hohes Gitter die Bühne vom Zuschauerraum ab.

Die Vorstellungen selbst hatten in den Nachmittagsstunden statt, nach dem Mittagsmahl, das nach damaliger Sitte allgemein um zwölf Uhr eingenommen wurde. Im Jahr 1609 bestimmte eine königliche Verordnung, daß die Vorstellungen im Winter des Nachmittags um zwei Uhr beginnen und spätestens um halb fünf Uhr enden sollten. Später begann man um drei Uhr; dann, als Ludwig XIV. fromm wurde, mit Rücksicht auf den Nachmittagsgottesdienst erst um fünf Uhr.[2]) Das Publikum bestand hauptsächlich aus vornehmen jungen Leuten, welche, ohne ernste Beschäftigung, im Theater einen Zeitvertreib suchten oder im besten Fall ein oberflächliches Interesse an der Litteratur hatten, aus Studenten, Schreibern, jungen Beamten, sowie aus der niederen Klasse des Volkes, aus Handwerkern und Arbeitern aller Art. Frauen kamen anfangs gar nicht, später nur maskiert in das Theater, dessen Besuch nicht für anständig galt.[3]) Die Maske hatte indessen nichts Auffallendes, da sich die Damenwelt lange auch auf der Straße nur maskiert zeigte.

---

seinem Buch: „Parallèle des anciens et des modernes“. Paris 1682, 3. Bd. S. 191. Er setzt stolz hinzu: „... et maintenant il (le théâtre matériel) est arrivé au plus haut point de perfection“. Noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts wurde die erste Bühne Frankreichs durch zwei Kronleuchter mit je zwölf Kerzen erleuchtet, die an die Stelle der Holzkreuze getreten waren. Ein Kupferstich von Coypel aus dem Jahr 1726 zeigt uns den Saal des Théâtre français in dieser Art. Vergl. Mercure de France, Juli 1726. Despois, S. 128.

[1]) Perrault a. a. O.

[2]) In unseren Tagen greift man zu den Nachmittagsvorstellungen, wenigstens an Sonn- und Festtagen, zurück. Nur besteht der Unterschied, daß die Maßregel heute einen volkstümlichen Charakter trägt, während damals die Einrichtung der Nachmittagsvorstellungen einen mehr aristokratischen Anstrich hatte. Kleine Leute, Bürger und Beamte konnten nur schwer einen Nachmittag ihrem Vergnügen opfern. Die vornehme Gesellschaft aber ging oder fuhr nach der Vorstellung spazieren und traf sich dann in einem Salon, wo man über die Aufführung des Nachmittags seine Meinungen austauschte.

[3]) Eine königliche Verordnung gebot, die Theater eine Stunde vor dem Beginn der Vorstellungen zu beleuchten, weil in den dunklen Räumen zuviel Unfug getrieben wurde.

So hatte das Parterre unbedingt die Hauptstimme und sprach das endgiltige Urteil. Die Lust am Theater verbreitete sich rasch. Bald bildeten sich größere und kleinere Schauspielerbanden, die mit ihren Karren das Land durchzogen, in den Wirtshäusern der Landstädtchen auf einer leicht improvisierten Bühne spielten, wol auch auf die Landsitze des vermögenden Adels gerufen wurden. Einer der Schauspieler hatte das Amt des Dramaturgen, der die Stücke den Verhältnissen der Gesellschaft anpassen mußte. In dem „Roman comique“ erzählt Scarron, wie eine große Tragödie: „Herodes und Mariamne“, nur von drei Schauspielern aufgeführt wurde, und ein alter Komödiant rühmt sich, daß er für sich allein ein ganzes Stück gespielt habe.[1]) Der Stand eines Schauspielers galt noch als unehrlich; es wurde als gottlos betrachtet, sich auf der Bühne zu produzieren. Dieser Grund war mit die Veranlassung, daß die Schauspieler sich falsche Namen beilegten und auf der Scene eine Maske trugen. Bei den Frauenrollen, die von Männern dargestellt wurden, verstand sich dies auch später noch von selbst; es erklärt dies ihre Zügellosigkeit in Rede und Spiel.[2])

Die Einnahme wurde jeden Abend nach der Vorstellung unter die Schauspieler verteilt. Auch der Dichter hatte Anspruch auf einen Anteil, doch nur an die Gesellschaft, für welche er sein Werk geschrieben hatte. War dies einmal gedruckt, so galt es als Gemeingut, und jede Truppe konnte es ohne irgend welche Vergütung zur Aufführung bringen. Auch die Censur bestand kaum für das Theater. Heinrich IV. hatte ihm die volle Freiheit der Meinungsäußerung gewährt, und wenn sie unter seinem Nachfolger auch beschränkt wurde, fühlte sich doch das Theater nicht beengt.

Die Dichter scheuten nicht davor zurück, selbst Ereignisse ihrer Zeit auf die Bühne zu bringen. Antoine de Montchrétien verfaßte im Jahr 1605 eine „Maria Stuart“ und widmete seine Dichtung sogar dem Sohn der unglücklichen Fürstin, König Jakob von England. Maria Stuart erscheint darin natürlich als Heldin, aber auch ihre Gegnerin sollte geschont werden, und Elisabeth wird als eine milde Herrscherin gezeichnet, welche von ihren Räten gewissermaßen genötigt wird, die Hinrichtung zu befehlen. Der Dichter Claude Billard ging noch weiter. Noch bei Lebzeiten Heinrichs IV. schrieb er ein Schauspiel: „Henry le Grand“, worin der König und der Dauphin auftreten. Der letztere, später Lud-

[1]) Scarron, Le roman comique, Kap. 2.

[2]) In der Darstellung der Frauenrollen war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Hôtel de Bourgogne ein gewisser Alizon besonders gerühmt. Corneille war der erste, der in seinen Lustspielen die wichtigsten Frauenrollen an Schauspielerinnen übergab. Doch schwand der Gebrauch, Frauenrollen durch junge Männer spielen zu lassen, erst gegen das Ende des Jahrhunderts völlig. Noch zu Molières Zeit wurden alte und lächerliche Weiber von Männern dargestellt, so die Gräfin d'Escarbagnas in Molières Stück dieses Namens. In Molières Truppe hatte der Schauspieler Hubert diese Rollen. Er starb im Jahr 1700, nachdem er kurz zuvor noch die Rolle der Mme Jobin in den „Devineresses“ des Thomas Corneille „kreiert“ hatte. Mit ihm verschwand der letzte Schauspieler dieser Art, und alle Frauenrollen wurden seitdem von Damen dargestellt. Vergl. Fournier, II, 281.

wig XIII., enthüllt schon als Knabe die Größe seines Geistes und seines Mutes. Im zweiten Akt beschwert er sich über die lästigen Studien. „Einen ganzen Tag herumzustreifen", sagte er, „ermüdet mich nicht. Doch sobald ich ein Buch zur Hand nehme, schmerzt mich der Kopf. Weiß ich nicht genug für den ältesten Sohn eines großen Königs?" Er meint, seine Vorfahren hätten auch nichts gewußt und seien doch gute Herrscher gewesen. Mehr als Philosophie helfe ein guter Helm, eine Rüstung und ein großes Herz, wie es sein Erbteil sei.[1]) Der Dichter wollte mit diesen Worten dem Dauphin offenbar ein Lob spenden, und als solches wurde es gewiß auch von jenen aufgenommen, welche immer etwas wie Schamgefühl empfanden, wenn sie, geborene Edelleute, statt zum Schwert zur Feder griffen. Censur hier zu üben, schien unnötig. Die übergroße Derbheit der Ausdrücke verletzte nicht, und eine Censur der Meinungen war unnötig. Denn politische Lehren, Ideen über Staat und Kirche und was sonst noch die Unzufriedenheit der Machthaber hätte wecken können, das alles lag dem Drama jener Zeit sehr fern. Die Dichter schienen keine Ahnung davon zu haben, daß ein Staat, eine Gesellschaft auch andere Formen, andere Gesetze haben könnte, oder sie sprachen wenigstens nicht davon. Das Theater lebte noch in der naiven Freude an den Begebenheiten und hatte keinerlei politische Bedeutung, im Gegensatz zu dem Theater des 18. Jahrhunderts, das viel weniger poetische als philosophische und politische Aufgaben zu verfolgen schien, und so genügte es, der Polizei die Oberaufsicht über die äußere Ordnung zu überlassen.

Die Schauspielgesellschaft, welche das Theater des Hôtel de Bourgogne gemietet hatte, erwarb in den ersten Regierungsjahren Ludwigs XIII. die Erlaubnis, sich „königliche Schauspieltruppe" („troupe royale des comédiens") nennen zu dürfen, und ermutigt dadurch, richtete sie schon 1615 eine Bittschrift an den König, er möge sie in den definitiven Besitz des Theaters setzen. Die naiven Künstler verlangten nichts anderes, als daß der König die alte „Passionsbruderschaft" ihrer Habe beraube.[2]) Ihr Gesuch wurde abgewiesen, aber die fernere Benutzung des Theaters gegen einen kleinen Mietzins ihnen zugesichert. Unter der glorreichen Regierung Ludwigs XIV. war man weniger ängstlich. In der Absicht, Ordnung in das verwickelte Verhältnis zu bringen, erklärte ein königliches Dekret die Besitzungen der Bruderschaft für eingezogen und überließ sie dem Pariser Krankenhaus, an welches die Schauspieler seitdem ihre Abgabe zu entrichten hatten.

---

[1]) Vergl. Parfaict IV, S. 130.

[2]) Siehe les frères Parfaict, Histoire du théâtre français, T. III, S. 258. Die Begründung des Gesuchs ist für die Ansichten der Zeit charakteristisch, und zeigt, mit welchem Hochmut man noch auf die Handarbeit herabsah. Die Schauspieler, die doch selbst noch in dem Bann der Gesellschaft standen, erachteten sich hoch erhaben über die Handwerker der „Bruderschaft", welche sie nicht als anständige Bürger anerkennen wollten, da „leur profession les oblige la plupart de mendier leur vie du ministère de leur main", und sie erinnerten an das Altertum, welches auch die Handwerker den Sklaven gleich geachtet hätte. Vergl. Despois, S. 3.

Das Ansehen des „Hôtel de Bourgogne“ stieg indessen rasch. Ludwig XIII. bewilligte der Gesellschaft einen jährlichen Zuschuß aus seiner Kasse und hieß sie im Jahr 1634 sechs der besten Künstler des Marais-Theaters zu sich herübernehmen.[1]) Bei alledem erhob sich das Theater des Hôtel de Bourgogne in den ersten Decennien des Jahrhunderts wenig über das Niveau der anderen Bühnen. Sie spielten zwar auch Tragödien und Tragikomödien, aber doch wurde nach dem Vorbild der Commedia dell' Arte anfänglich mehr die Posse von ihnen gepflegt. Dem Geschmack des Publikums zu entsprechen, bot eine Vorstellung gewöhnlich ein sehr mannigfaltiges Programm. Sie begann mit einem der Regel nach sehr freien Prolog; dann folgte die Aufführung des Hauptstücks, eines Trauerspiels oder einer Pastorale. Auf dieses kam eine ausgelassene Posse, oft die Parodie des gerade zuvor gegebenen Stücks, und den Schluß bildete der Vortrag eines lustigen, leichtfertigen Liedes — eine Gewohnheit, die sich aus den Darstellungen der früheren Zeit erhalten hatte.

Anfänge eines volkstümlichen Dramas. Alexandre Hardy.

Die französische Bühne stand auf dem Punkt der Entwicklung, auf dem das englische Theater angelangt war, als James Burbadge mit seiner Gesellschaft das Schauspielhaus von Blackfriars eröffnete (1576), und Dichter wie Robert Greene und George Peele mit ihren kräftigen, aber noch unförmlichen Dramen den Aufschwung der englischen Bühne einleiteten.

Die alten Mysterien- und Moralitätenspiele, echte Volksschauspiele des Mittelalters, waren verschwunden. Gelehrte Dichter hatten es unternommen, das Drama der Griechen und Römer in Frankreich neu aufleben zu lassen und unter ihnen hatte sich Robert Garnier durch sein Talent hervorgethan. Aber seine Werke und noch viel mehr die seiner Zeitgenossen und Nachfolger, der Montchrétien, Du Hamel, Heudon und so vieler anderen blieben dem Volke fern. Wie hätte das anders sein können, da sie, von fremdem Geist durchweht und in fremdes Gewand gehüllt, sich fast ausschließlich an das Publikum der gelehrten Schulen wandten?

Erst wenn das Theater in lebendige Berührung mit dem Volk tritt, wenn es ohne Nebenrücksichten, ohne nach dem Ruf der Gelehrsamkeit zu haschen, seine Aufgabe darin findet, das Volk, das große echte Publikum, durch das Bild heroischen Kampfes und tragischen Untergangs, durch die Darstellung der menschlichen Leidenschaften zu erschüttern oder durch die Zeichnung komischer Verwicklungen, sonder-

---

[1]) E. Fournier, Théâtre français au XVI et au XVII siècle, p. 282. Dort ist ein Etat de gages etc. für 1641 mitgeteilt, in dem die königliche Subvention mit 12000 Livres verzeichnet steht.

barer Charaktere zu erheitern, erst dann betritt es die Bahn, welche es zu einer volkstümlichen, echt nationalen Schaubühne führen kann. Es ist dabei nicht nötig, nationale Stoffe zu behandeln; die Helden der Dramen mögen einer Zeit oder einem Land angehören, welchem sie wollen, wenn sie nur durch die Art, wie sie der Dichter darstellt, dem Volk verständlich werden.

Diesen wichtigen Schritt machte die französische Bühne, als sich im Hôtel de Bourgogne eine Schauspielertruppe niederließ und in Alexandre Hardy einen Dichter gewann, der es übernahm, Stücke zu liefern, welche das große Publikum heranzuziehen die Kraft hätten. Die Urteile über Hardy sind bis zum heutigen Tag sehr verschieden, selbst in Frankreich; während die einen ihn als den Begründer des modernen französischen Theaters ansehen, erklären ihn andere als einen unbedeutenden Schreiber, einen Fabrikanten wertloser Dramen.[1]) Vielleicht ergiebt sich das richtige Urteil aus einer unbefangenen Würdigung der Verhältnisse.

Alexandre Hardy war zu Paris um das Jahr 1560 geboren. Von seinen Lebensschicksalen wird uns sehr wenig berichtet. Man weiß nur, daß er aus einer armen Familie stammte, aber seine Werke beweisen wieder, daß er trotzdem eine mehr oder weniger gelehrte Erziehung erhalten hat. Gegen das Ende des Jahrhunderts soll er sich einer Schauspielertruppe angeschlossen und mit ihr als Dramaturg das Land durchzogen haben. Von seiner poetischen Thätigkeit aus dieser Zeit wissen wir jedoch nichts mehr. Ums Jahr 1600 kam er nach Paris, wo ihn das Theater in „Marais“ in seine Dienste nahm. Seine Aufgabe bestand darin, entweder selbst die nötigen Stücke zu schreiben oder fremde für die Aufführung einzurichten. Den Ansprüchen des damaligen Pariser Publikums zu genügen, war zwar leicht, insofern es sich um den inneren dramatischen Wert einer Dichtung nicht kümmerte; aber dafür verlangte es fortwährend neue Stücke, sollte es in seiner Teilnahme nicht ermatten. Die Arbeit wurde zudem schlecht bezahlt. Der Verfasser eines Schauspiels galt in den Kreisen des Publikums noch für so wenig, daß die Schauspieler es nicht für nötig hielten, in den Ankündigungen der Stücke die Dichter zu nennen. Sie waren Arbeiter gleich den anderen und Hardy erhielt von seiner Gesellschaft für jedes Stück, das er lieferte, nicht mehr als die Summe von zwei oder drei Ecus (sechs oder neun Livres), und einen kleinen Anteil an der Einnahme.[2]) Die Not zwang ihn, fabriksmäßig zu produzieren; so lernte er, talentvoll und gewandt,

---

[1]) Zu den ersteren gehört u. a. Guizot. S. dessen „Corneille et son temps“, S. 131 ff.; zu den letzteren Sainte-Beuve in s. Tableau S. 236 ff.

[2]) Man machte Corneille später wol gar einen Vorwurf daraus, daß er nicht unter gleichen Bedingungen arbeite, und daß er das „Geschäft“ verteuert habe. Die Schauspielerin Mlle. de Beaupré klagte z. B.: „Mr. Corneille nous a fait un grand tort. Nous avions ci-devant des pièces de théâtre pour trois écus que l'on nous faisoit en une nuit; on y étoit accoûtumé et nous gagnions beaucoup d'argent. Présentement les pièces de M. Corneille nous coûtent bien de l'argent et nous gagnons peu de chose“. Die gute alte Zeit auch hier! Vergl. Parfaict V, S. 29.

bald gewisse Kunstgriffe, die ihm seine Aufgabe erleichterten. Zwei bis drei Tage genügten ihm, um eine fünfaktige Tragödie zu schreiben. Wenn er eine Woche darauf verwandte, war es schon viel. That es not, so brachte er ein Drama wol auch in einer einzigen Nacht zu stande. Und dabei waren alle seine Stücke in Versen. Theophile de Viau rühmt darum in einem Gedicht Hardys Leichtigkeit, dreitausend Verse in einem Zug niederzuschreiben.[1]) Es fehlte nur noch das Horazische „stans pede in uno“.

Hardy trat mit seinen Dichtungen in bewußten Gegensatz gegen das gelehrte Drama. Schon die Rücksicht auf das Publikum nötigte ihn dazu. Mit der engumgrenzten Bühne der Römer konnte er nichts leisten, er brauchte die Beweglichkeit der mittelalterlichen Spiele. Wie nahe er diesen stand, zeigt uns sein erstes dramatisches Werk: „Theagenes und Chariklea“ („Les chastes et loyales amours de Theagene et Cariclée“), das er dem Griechischen des Heliodor nachbildete und, den acht Büchern des Romans entsprechend, in acht „Tage“ oder „Theater“ einteilte. Die Erfahrung führte ihn indessen bald auf den richtigen Weg, und lehrte ihn, die Einteilung in Akte aufzunehmen. Innerhalb derselben aber erlaubte er sich die größte Freiheit. Die strengen Regeln, welche die klassische Tragödie beherrschten, galten ihm nicht; Zeit und Raum kamen bei ihm nicht in Betracht. Das romantische Schauspiel „Felimene“ spielt bald in Spanien, bald in Deutschland; in einem Stück: „Gesippe ou les deux amis“, wird man nach Rom und von da nach Athen geführt; in der „Alcestis“ spielt der erste Akt am Hof des Eurystheus, die folgenden bei Admet, der vierte in der Unterwelt, während der letzte wieder in den Palast Admets versetzt. Ebenso verlegt Hardy in seiner „Gigantomachie“ die Scene bald in den Himmel, bald auf die Erde. Ähnliche Freiheiten gestattet er sich mit der Zeitfolge. Allerdings erlaubt er sich diese Sprünge zumeist in den Schauspielen romantischer Art, aber auch im historischen Trauerspiel, das er einfacher, geregelter, strenger behandelt; indem er den Schausplatz auf eine bestimmte Gegend zu beschränken, die Zeit enger zu begrenzen bemüht ist, finden wir ihn keineswegs frei von jenen Willkürlichkeiten, die dem Wesen der antiken Bühne widerstreben.

Freilich, der französische Charakter tritt trotzdem auch bei Hardy deutlich zu Tage; er zieht Klarheit und Übersichtlichkeit dem packenden, aber vielleicht verwirrenden Eindruck der Massen vor. Schlachtscenen, Volksmengen, die in den Shakespeare'schen Dichtungen so mächtig zum Gesamteindruck beitragen, sind bei ihm nicht zu finden. Selbst die große Götterschlacht in dem vierten Akt der „Gigantomachie“ scheint

---

[1]) Abgedruckt in der Ausgabe von Hardys „Theatre“, Paris 1626, Quesnel. Dasselbe beginnt:

> Coûtumier de courre une plaine,
> Qui s'étend par tout l'Univers,
> J'entens à composer des vers
> Trois milliers tout d'une haleyne . . etc.

mehr in einer Reihe von Einzelkämpfen dargestellt worden zu sein. Er bedient sich bereits der „Boten“ und „Vertrauten“, jener frostigen Gestalten der späteren klassischen Tragödie. Wenn auch bei ihm der Selbstmord auf der Bühne noch gestattet ist, so läßt er doch die Katastrophe meistens nur von Augenzeugen erzählen. Ja, wir sehen bereits den Alexandriner als das Versmaß der Tragödie angewandt, und ihr damit ein gewisser Grad von Gemessenheit nach schärfer aufgedrückt.

Dreißig Jahre lang arbeitete Hardy für die Bühne; er starb erst im Jahr 1630 oder bald nachher. So ist es denn nicht zu verwundern, wenn man ihm 700—800 Stücke zuschreibt, etwa 25 im Jahr. Nur Lope de Vega konnte sich ähnlicher Fruchtbarkeit rühmen. Hardy selbst spricht einmal von 500 Stücken, die er verfaßt habe, aber das war noch einige Jahre vor seinem Tod.[1]) Um so viel leisten zu können, benutzte er, was ihm nur immer vorkam und was sich halbwegs dramatisieren ließ. Die griechische und römische Litteratur mußte ihm helfen so gut, wie die Werke der Spanier und Italiener. Er bearbeitete die Sagen und die Geschichte der alten Welt; eine kleine Anekdote in einem Historiker, eine Novelle, alles bot ihm Stoff zu einem neuen Werk. Dabei verschmähte er keine Gattung der ernsten dramatischen Poesie. Außer Tragödien und Tragikomödien schrieb er noch Pastoraltragikomödien und einfache Schäferschauspiele. Nur von dem heiteren Spiel scheint er sich ferngehalten zu haben. Denn eine Tragikomödie war, nebenbei bemerkt, kein Stück, in welchem sich tragische und komische Elemente vermischten; der Name bezeichnete viel eher das „Schauspiel“ im Gegensatz zum Trauerspiel. Doch trifft auch diese Erklärung nicht ganz zu, da manche Tragikomödie tragisch endet. Die Grenze zwischen beiden war offenbar nicht scharf gezogen. Das eigentliche Lustspiel aber kannte man damals nicht; man hatte nur scharf geschieden die Tragödie oder Tragikomödie auf der einen und die Posse auf der andern Seite. Das Lustspiel erhebt sich immer erst dann, wenn die dramatische Kunst zu einer höheren Stufe der Entwicklung aufgestiegen ist. Mit besonderer Vorliebe folgte Hardy den Spaniern, deren „Degen- und Mantelstücke“ vielfach von ihm bearbeitet wurden. Auch die Erzählungen des Cervantes gaben ihm den Stoff zu einigen Stücken (z. B. Cornélie 1609; la belle Egyptienne 1615). Selbst deutsche Erzählungen benutzte er, so die Legende vom Grafen von Gleichen, die er als Tragikomödie unter dem Titel: „Elmire ou l'heureuse bigamie“ 1615 dramatisierte.

Hardy war kein Übersetzer, wie Larivey; er bearbeitete seine Vorbilder oder schrieb Originalstücke. Deshalb darf man bei ihm aber noch keine dramatische Komposition, keine psychologische Entwicklung, auch keinen kunstreichen Stil suchen. Er wußte seine Stücke nicht so aufzubauen, daß sich das Interesse konzentrierte; er hatte keine Ahnung von dramatischer Verwicklung und Steigerung, von der Peripetie und der versöhnenden Lösung. Er nahm die Geschichte, die er bearbeiten wollte, und folgte ihr Punkt für Punkt.

---

[1]) S. Hardys Vorrede zum 1. Band seiner Tragödien. Parfaict IV, S. 13.

In der Tragödie „Panthée“ z. B. (1604), deren Fabel er Xenophon entlehnte,[1]) wird im ersten Akt Panthea, die gefangene Gemahlin des assyrischen Helden Abradatas, vor den siegreichen Cyrus gebracht, und dieser begegnet ihr voll Achtung und verspricht ihr völlige Sicherheit. Er übergiebt sie der Obhut seines Vertrauten Araspas. Der zweite Akt zeigt uns diesen von wilder Leidenschaft hingerissen, wie er um Pantheas Liebe wirbt und, da sie ihm widersteht, mit Gewalt droht. Im folgenden Aufzug bringt eine alte Dienerin Pantheens Klage vor König Cyrus, der nur aus besonderer Rücksicht Araspas begnadigt, dann aber Panthea ohne Lösegeld freiläßt. Hingerissen von solcher Großmut, veranlaßt diese ihren Gemahl, in persische Dienste zu treten, da das Schicksal Assyriens doch entschieden ist. In der nächsten Schlacht aber fällt Abradatas, indem er das persische Heer zum Sieg gegen die Lyder führt, und der letzte Akt bringt die Leichenfeierlichkeit, bei welcher sich Panthea, die an ihres Gatten Tod schuld zu sein glaubt, nach rührendem Abschied vom Leben selbst den Tod giebt. „Panthée“ gehört noch zu den bestkomponierten Stücken Hardys, die meisten sind weit einfacher. So sein „Meleager“ (1604), in dessen erstem Akt der Held nur die Klagen seines Volkes über die Verwüstungen des Riesenebers anhört, den die erzürnte Diana gesendet hat, und zu dessen Bekämpfung er ausziehen will. Im zweiten erklärte sich die kühne Jägerin, die jungfräuliche Atalanta, ebenfalls bereit, das Untier zu jagen und auch Theseus mit seinen Freunden kommt zu Hilfe. Im dritten Akt hören wir durch den Bericht eines Boten, daß Atalanta den Eber zuerst verwundet und Meleager ihn dann getötet hat. Atalanta wird darauf feierlich als Siegerin verkündet und der ausgesetzte Preis ihr übergeben. Darob ergrimmen die Oheime des Königs, sie entreißen der Jungfrau den Preis und bedrohen sie. Meleager aber läßt sie zur Strafe töten und reicht Atalanten seine Hand. Der Schlußakt zeigt uns dann plötzlich Althea, die Mutter Meleagers, die, über den Mord ihrer Brüder erbittert, das Holz, an dessen Erhaltung der Sage nach Meleagers Leben geknüpft ist, ergreift und in die Flamme wirft. In den Armen seiner Geliebten stirbt darauf der König, von unsäglichem inneren Weh gefoltert.

In dem „Raub der Ariadne“ (Ariadne ravie 1606) schildert Hardy vier Akte hindurch das verräterische Benehmen des Theseus und die Liebe Ariadnes. Der ganze vierte Aufzug ist ein einziger Monolog Ariadnes, in welchem sie überlegt, welche Todesart sie wählen soll. Weder Strick, noch Gift, noch Dolch erscheinen ihr passend, und so beschließt sie endlich, sich ins Meer zu stürzen. Zum Glück erscheint im letzten Akt Bacchus, der die Verlassene zu seiner Gemahlin erwählt und alles zum Guten wendet.

In der „Alceste“ (1606) führt uns Hardy mit dem riesigen Herkules sogar in die Unterwelt, und zeigt uns den Beherrscher der Abgeschiedenen in einer keineswegs hoheitsvollen Erscheinung. Um den Höllenhund Cerberus an die Oberwelt zu bringen, und zugleich die Gattin

---

[1]) Cyropaedie, 6. u. 7. Buch.

des Admet, die treue Alcestis, dem Tod zu entreißen, steigt Herkules in das Reich der Schatten, und die erschreckte Parze Atropos eilt, ihrem Gebieter Pluto die Bändigung des Cerberus anzukündigen. Während Pluto mit Rhadamantus überlegt, was zu thun, kommt der greise Charon in Eile, um einen Friedensvorschlag des Herkules zu überbringen. Pluto soll Alcestis und den gefangenen Theseus freigeben, und gestatten, daß Herkules den Höllenhund auf kurze Zeit mit sich nehme. In diesem Fall verspricht er, sich ohne jede weitere Gewaltthat zurückzuziehen. Pluto benimmt sich wie ein geängsteter Despot und hört gern auf den Rat des Rhadamantus, der Milde anempfiehlt, zumal da sich unter den Schatten eine bedeutende Gährung zeigt und ein Aufstand droht. Pluto findet, daß Rhadamantus Recht hat, und daß der Klügere nachgiebt. Demgemäß erteilt er Charon seine Befehle, jedoch mit dem staatsklugen Auftrag, sich bei der Auslieferung der Alcestis und des Theseus den Anschein zu geben, als sei hier nur ein Austausch von Gefangenen verabredet. So wahrt der König der Unterwelt seine Würde.[1]) Der ganze Akt ist durch den Ton, der darin herrscht, merkwürdig. Wir würden ihn heute, ohne ein Wort zu ändern, als Parodie aufführen können, aber Hardy sprach in vollem Ernst.

All diese Stücke schließen ohne jede tragische Sühne. Ein auffallendes Beispiel dafür bietet „Scedase, ou l'hospitalité violé“ (1604), ein Trauerspiel, dessen Stoff dem Leben des Pelopidas von Plutarch entnommen ist. Zwei edle Mädchen, Töchter des Scedase in Leuktra, werden in Abwesenheit des Vaters von zwei jungen Leuten, die arglos als Gastfreunde aufgenommen wurden, überwältigt und dann getötet. Die Mörder überfallen ihre Opfer auf der Bühne, schleppen sie hinter die Scene, und das Publikum hört noch eine Weile das Jammergeschrei der Mädchen. Der unglückliche Vater findet bei der Heimkunft die Leichen seiner Töchter und bringt seine Klage vor den König. Dieser weist ihn wegen mangelnden Beweises ab und Scedase tötet sich selbst. An seiner Leiche hören wir zum Schluß die Lehre, daß der Mensch wohl daran thut, seinen Leiden durch Selbstmord ein Ende zu machen.[2]) Und „Scedase“ war ein Stück, das gerühmt wurde. In seinem schon oben erwähnten Gedicht erhebt Théophile diese Tragödie als ein Meisterwerk,

---

[1]) Alceste, IV, sc. 1. Am Schluß:

> Charon, va luy mener ceste ombre demandée,
> Mais fein que je ne l'ay qu'en échange accordée
> Du chien qu'il nous detient; si tu le retirois,
> Et ma perte et mon los recouvrez je dirois.

[2]) Siehe „Scedase“, am Schluß der einzigen Scene, welche den V. Akt bildet. Dort sagt Evandre:

> Veuf, sans aucun soulas, en l'arriere saison,
> L'ame n'a que bien fait de rompre sa prison,
> Depuis que le malheur étouffe l'esperance,
> L'homme doit courageux se tirer de souffrance
> L'homme doit courageux, malgré l'inique sort,
> Ce qu'il ne peut ici, le trouver chez la mort . . . u. s. w.

das alles übertreffe.[1]) Wie beliebt überhaupt Hardy bei seinem Publikum war, geht schon aus der Zahl seiner Dramen hervor. Die Schauspieler des Marais hätten ihn nicht so beschäftigt, wenn er nicht den Geschmack der Zuschauer getroffen hätte. Da er seine Dichtungen anfangs nur zur Aufführung, aber nicht zum Drnck gab, wußten sich die Buchhändler auf Umwegen in den Besitz mancher Manuskripte zu setzen und veröffentlichten so die beliebtesten Dramen gegen seinen Willen. Darum entschloß er sich in seinen letzten Jahren, selbst eine Ausgabe derjenigen Stücke zu besorgen, die ihm am meisten gelungen schienen. So veröffentlichte er eine Sammlung von 41 Tragödien, Tragikomödien und Pastoralen.[2]) Er widmete sie dem Herzog von Montmorency, und sagte in der Zueignung, er verschmähe den Witz, die Spitzfindigkeit und den Bombast; er sei bestrebt, seinen Dichtungen jene männliche Kraft zu geben, welche der tragische Vers verlange. Mit diesen Worten meisterte er unter seinen Rivalen jene, die den Marinismus auch in das Drama verpflanzten und mit Verachtung auf seine Manier als eine veraltete und rohe herabsahen.

Hardy hatte das Bewußtsein seiner Kraft und seiner Verdienste um die französische Bühne. In einem Schreiben an seinen Gönner, den Parlamentsrat Payen des Landes, sagt er, die Welt wisse zu beurteilen, was er dem französischen Theater genützt. Er besitze nicht die Eitelkeit, zu behaupten, daß seinen 500 Stücken gleicher Wert innewohne. Das dulde die menschliche Natur nicht, und sei zumal ihm unmöglich gewesen, ihm, dem die Armut mit ihren Ketten den Geist gefesselt und am Aufschwung zum Himmel gehemmt habe. Allein es genüge, wenn unter der unglaublichen Anzahl von Stücken das Gute überwiege.

Das Selbstgefühl, mit welchem Hardy sich hier äußert, war nicht ungerechtfertigt. Wenn er in seinem Alter zurücksah auf die Verhältnisse, in denen er die französische Bühne gefunden hatte, und sie mit dem Stande verglich, zu welchem das Theater sich im Lauf einiger Jahrzehnte aufgeschwungen hatte, mußte ihn ein freudiges Gefühl der Befriedigung erfüllen. Denn er konnte sich sagen, daß ihm ein Hauptverdienst an dieser raschen Entwicklung gebühre. Er hatte dem franzö-

---

[1]) Théophile au sieur Hardy, str. 5:

> J'ayme Renaut, et Theagene,
> J'en ayme encor un milion,
> Mais plus qu'un livre d'Ilion,
> Scedase mort dessus ta scène.

[2]) In 6 Bänden, von 1623 bis 1628 bei verschiedenen Verlegern. Der 1. 1623, der 2. 1624, der 3. und 4. 1625, alle vier bei Quesnel zu Paris. Der 5. erschien in Rouen 1626 bei Du Petitval und der 6. wieder in Paris bei Targa 1628. Ungeachtet all unserer Bemühungen ist es uns hier in Wien nicht gelungen, mehr als den 2. Band dieser Sammlung aufzutreiben. Darin steht vor den Dramen eine Reihe Gedichte zu Ehren Hardys, unter anderen von Théophile, der den Dichter den „französischen Apollo" nennt, und von Tristan, der ihn preist als

> Un grand océan de poésie
> Parmi ces murmurants ruisseaux.

sischen Drama die nötige Beweglichkeit gegeben und es von den Fesseln der gelehrten Dichtung befreit. Er verstand es einerseits, dem Geschmack seiner Landsleute Rechnung zu tragen und anderseits gewisse Grenzen der Verständigkeit nicht zu überschreiten. Seine Dichtungen waren noch steif und ungelenk, sie waren ohne Sorgfalt aufs Papier geworfen, ihre Sprache war rauh und und nachlässig, dennoch barg sich in ihnen bereits der Keim der künftigen klassischen Tragödie in ihrer Größe und mit ihren Schwächen. Zudem hatte Hardy zwei Eigenschaften bewahrt, die ihn vor den mattherzigen Poeten seiner Zeit auszeichneten; er besaß Kraft und Natürlichkeit. Nicht ohne poetische Empfindung, nahm er seine oft treffenden Bilder aus dem Leben der Natur. Ohne in Schwulst zu verfallen, erhob er sich manchmal zu einem kräftigen Pathos und erging sich gerne in Sentenzen und Weisheitsregeln. Solche allgemein giltigen Sprüche waren schon bei den früheren Dramendichtern beliebt und wurden durch den Druck hervorgehoben, da sie für eine Hauptzierde der Tragödie galten. Jedenfalls war Hardy eine scharf ausgeprägte Persönlichkeit und der originellste dramatische Dichter Frankreichs vor Corneille. Er fesselte sein Publikum, stellte den Künstlern neue und anziehende Aufgaben, und weckte das Interesse für die dramatische Kunst auch in den weiteren Kreisen des Volkes, das bis dahin der Litteratur ganz fremd gegenüber gestanden hatte. Schon um deswillen müßten wir seiner Thätigkeit mit Anerkennung gedenken.

Hardy zog keine Schule heran. Dazu war er selbst zu wenig systematischen Geistes. Aber vielen der jüngeren Dichter diente er zum Vorbild, indem er sie zum Schaffen anregte. Einer derselben, Jean Rotrou, der später sogar neben Corneille einen ehrenvollen Platz behauptete, stand ihm in Erfindung und Darstellung gerade in seinen ersten Versuchen besonders nahe. Diese Erstlingsarbeiten sind ganz so willkürlich komponiert, wie die Stücke Hardys. Auf Kosten der Charakterschilderung legen sie das Hauptgewicht auf die Begebenheiten, und suchen durch allerlei Verwicklungen, Verkleidungen, Entführungen, Zweikämpfe zu interessieren.[1]) Selbst der streitlustige Scudéry erkannte Hardys Verdienst an und nannte sich seinen Schüler; auch Corneille bekannte, daß er kein anderes Vorbild als Hardy und keinen andern Lehrer als seinen eigenen natürlichen Verstand gehabt habe.[2]) Sicher boten Hardys ungeregelte, kräftige Stücke einem jugendlichen Dichter mehr Halt und mehr Förderung als jene gezierten Dramendichtungen, die sich in offenen Gegensatz zu ihm stellten.

Wenn auch eine Zeit lang unbestritten, mußte Hardys Ruhm doch nach kurzer Dauer erbleichen. Gerade der rasche Aufschwung des Theaters, zu dem er mehr als jeder andere beigetragen hatte, ließ sein Verdienst

---

[1]) Über Rotrou wird im 2. Band ausführlicher gesprochen werden.

[2]) Siehe Corneille, Examen de „Mélite“: „Elle fut mon coup d'essai et elle n'a garde d'être dans les règles, puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût. Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy . . .“

bald vergessen. Er vermochte der Entwicklung der dramatischen Dichtung in seinen letzten Jahren nicht mehr zu folgen. Bald gab es viele, die ihn für veraltet erklärten. Er überlebte seinen Ruhm und sah mit Bitterkeit am Abend seines Lebens, wie sich das Publikum mehr und mehr von ihm abwandte, und die Werke einer jüngeren und verfeinerten Dichterschule seinen Stücken vorzog. Für „Mélite", das erste Lustspiel Corneilles, das mit großem Beifall aufgenommen wurde (1629), soll er nur eine verächtlich mitleidige Äußerung gehabt haben.[1]) Doch darf man solche pikante Geschichtchen nicht gleich für wahr halten. Die französische Litteraturgeschichte ist reich an derlei Traditionen, die, ohne historisch richtig zu sein, doch manch Körnlein Wahrheit enthalten. So mag man auch Hardy das angeführte Wort zugeschrieben haben, um die Stellung zu kennzeichnen, welche er seinen jungen Nebenbuhlern gegenüber einnahm, und, so aufgefaßt, haben auch die Legenden ihre Berechtigung in der Geschichte.

Vordringen des Marinismus auf dem Theater. Die galante Komödie.

Die vornehme Welt ließ das Theater eine Zeit lang ziemlich unbeachtet. Eine Arbeit für das große, ungebildete Publikum, das sich in den öffentlichen Schauspielhäusern drängte, schien den höfischen Dichtern nicht anständig oder nicht der Mühe wert. Am Hof und in den Palästen des hohen Adels hielt man sich bei festlichen Gelegenheiten an die gelehrten Nachbildungen des antiken Dramas, oder man ergötzte sich an kleinen Balletten, symbolischen Scenen und Tänzen, die von den Mitgliedern der hohen Gesellschaft aufgeführt wurden. Ein Besuch der öffentlichen Theater war für die gebildeten Kreise damals nicht gut möglich. Die Verhältnisse änderten sich jedoch schnell. Bald durfte, wie schon früher in Italien, auch in Frankreich kein Fest ohne theatralische Aufführung bleiben, und die Großen suchten in der Pracht der von ihnen gebotenen scenischen Spiele miteinander zu wetteifern. Die Stücke genügten bald nicht mehr, und die vornehmeren Dichter, die Gefährten und Leibpoeten der einflußreichen Herren, fanden hier eine neue Aufgabe. Es galt, das französische Drama hoffähig zu machen, es aus seiner Rauheit zu ziehen und mit dem Geist zu erfüllen, der auf den anderen Gebieten der Litteratur herrschte und dem Geschmack jener Kreise so sehr entsprach. So drang mit der größeren Reinheit der Sprache, mit dem Streben nach Feinheit auch der Ungeschmack, die Sucht nach Pointen, das Haschen nach schöner Rede in die dramatische Poesie ein. Überladung und falsche Sentimentalität wurden jetzt, im Gegensatz zu Hardys Dichtungen, das charakteristische Zeichen der neuen Schule. Wie der Marinismus die Lyrik verdorben hatte, so drohte er auch jetzt

---

[1]) „Une assez jolie farce", siehe Fontenelle in seinem „Leben Corneilles".

sich im Drama heimisch zu machen und eine gesunde Entwicklung auf Jahre hinaus zu vereiteln. Eine elegante, schmachtende Komödie zu schreiben, wurde bald ein Mittel der Empfehlung, der sicherste Weg zur Gunst eines vornehmen Herrn, der mit dem neuen Poëm den Glanz eines Festes erhöhen konnte.

Unter den lebensfrohen Männern, welche der jugendliche Herzog Henri von Montmorency damals um sich versammelte, hatte auch ein Dichter aus der Guyenne, Théophile de Viau, seinen Platz gefunden. Seine Aufgabe war es, die Verse zu den Maskeraden und Balletten zu verfassen, welche die hohe Gesellschaft aufzuführen beliebte. Der Gedanke lag nahe, Théophiles Talent auch für eine größere dramatische Arbeit in Anspruch zu nehmen.

Mit einer solchen sehen wir ihn denn auch im Jahr 1617 auftreten. Sein Drama von der „tragischen Liebe des Pyramus und der Thisbe", welches in gewisser Weise Epoche machte, war der erste Versuch, gegen Hardys Manier sich aufzulehnen.[1]) Trotz der begeisterten Verse, die Théophile dem alternden Meister widmete, stellte er sich mit „Pyramus und Thisbe" an die Spitze der Opposition. Die Tragödie erntete rauschenden Beifall und bewahrte lange ihren Ruf. Das entzückte Publikum fand in ihr eine weiche, süße Sprache, stärkere Accente der Leidenschaft, als es bis dahin gewohnt war, ein zierliches Spiel mit Worten, kurz alles, was damals für den Inbegriff der Poesie gehalten wurde, und so sah es in Théophiles Dichtung ein unvergleichliches Meisterwerk.

Prüfen wir sie heute, so finden wir in ihr den Versuch eines Anfängers, dem die Anforderungen der Bühne fremd sind. Mit ermüdender Gleichförmigkeit reiht sich Scene an Scene, ohne Verschlingung, ohne eine Idee von dramatischer Komposition. Der alte Praktiker Hardy erweist sich hier ihm überlegen, wenigstens in seinen besseren Stücken. Théophile behandelt in seiner Tragödie die alte, durch Ovid hinlänglich bekannte Sage der beiden Liebenden. Es ist die Geschichte der Montecchi und Capuleti in der antiken Fassung. Zwei edle Familien leben seit alter Zeit in heftiger Fehde miteinander. Trotzdem haben sich die Herzen ihrer Kinder gefunden. Pyramus, der Sproß des einen Geschlechts, liebt Thisbe, eine Jungfrau aus dem Haus der Feinde. Jeder offene Verkehr ist ihnen unmöglich, aber die Paläste der beiden Familien stehen Wand an Wand, und ein Mauerspalt erlaubt den Liebenden ihre Liebesschwüre auszutauschen. Pyramus ist bescheidener als Romeo, vielleicht auch weniger feurig. Er begnügt sich mit der Unterhaltung durch den Spalt, und Théophiles Stück bietet nichts, was an die reizende, ewig schöne Balkonscene der Shakespeare'schen Dichtung nur annähernd erinnern könnte.

Der erste Akt beginnt mit einem Monolog Thisbes, in dem sie ihr Liebesleid, „die süße Qual", beklagt. Sie seufzt nach Pyramus, den

---

[1]) „Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé". Gedruckt wurde das Stück erst später. Eine andere Tragödie, „Pasiphae", die er früher verfaßt haben soll, wird ihm wol nur irrtümlich zugeschrieben.

sie „ihre Seele“ nennt. „Doch nein“, unterbricht sie sich, „die Seele giebt uns das Leben, und Du giebst mir den Tod. Und doch ist solcher Tod ja wahres Leben!“ [1]) Aus dieser Probe ist der Geist zu ersehen, der das ganze Stück belebt. Thisbe äußert schwere Befürchtungen über die Zukunft, doch möchte sie von ihrer Liebe nicht geheilt sein, „denn eine solche Gesundheit brächte ihr den Tod“.[2]) In ihren Gedanken wird sie von einer alten Duenna, Bersiane, unterbrochen. Diese ist ihr als Aufseherin beigegeben, und versucht vergebens, den Grund von Thisbes Melancholie zu erforschen. Die folgende Scene zeigt uns den Vater des Pyramus, Narbal, der mit Lidias, einem Freund seines Sohns, hadert, weil derselbe des Pyramus Neigung begünstige. Nachdem sich die beiden ausgesprochen, verwandelt sich die Scene abermals. Wie vorher Thisbe mit ihrer Duenna, dann Narbal und Lidias, so sehen wir nun den König und seinen Vertrauten Syllar. Der König gesteht nun seine Liebe zu Thisbe, und er hofft erhört zu werden, wenn nur zuvor Pyramus aus dem Weg geräumt wäre. Er fragt Syllar, ob er ihm diesen Dienst erweisen wolle, und entwickelt dabei die weitgehendsten Ansichten über die Freiheiten und Rechte eines Despoten.[3]) Syllar erklärt sich nach kurzem Bedenken bereit, den Mord zu vollführen.

Im zweiten Akt trifft die Reihe den Pyramus, sein Herz in den Busen eines Vertrauten auszuschütten, worauf er sich durch den Spalt in der Wand mit Thisbe in höchst nüchterner Weise unterhält. Es ist schwer, bei solchen Scenen sich der Erinnerung an Shakespeares „Romeo und Julia“ zu entschlagen, und ebenso taucht dem Leser nur zu leicht das Bild der Handwerker im „Sommernachtstraum“ auf, welche die „spaßhafte Tragödie vom jungen Pyramus und Thisbe, seinem Lieb“ agieren. Die Scene wechselt abermals. Syllar überredet seinen Genossen Deuxis zur Teilnahme am Mordüberfall. „Die Götter sind die Könige des Himmels, die Könige die Götter der Erde“, also müsse man ihnen gehorchen. Deuxis entschließt sich trotz dieser triftigen Gründe nur schwer, Syllar seinen Arm zu leihen, und wird auch bei dem Überfall, der alsbald ausgeführt wird, von Pyramus tödlich verwundet, während Syllar entflieht. Bevor Deuxis verscheidet, enthüllt er dem entsetzten Pyramus den eigentlichen Anstifter der That. Und nun ist für diesen keine Rettung als die Flucht. Die Liebenden beschließen heimlich zu entweichen, und verabredeten sich, in der folgenden Nacht am Grabmal des Ninus zusammenzutreffen. Die Scene, in welcher sie den Gedanken der Flucht fassen, ist die einzige Liebesscene des Stücks. In ihr beteuert

---

[1]) Pyrame et Thisbé, A. I, sc. 1, v. 6—10:

> Il m'est ici permis de t'appeler mon ame;
> Mon ame, qu'ay-je dit? c'est fort mal discourir,
> Car l'ame nous fait vivre et tu me fais mourir.
> Il est vray que la mort que ton amour me livre,
> Est aussi seulement ce que j'appelle vivre.

[2]) Pyrame et Thisbé, I, 1. 38.

[3]) Pyrame et Thisbé, I, 3. 28: „La justice est au-dessous du roy“ und I, 3. 42: „Car desplaire à son roy, c'est avoir faict un crime“.

Pyramus seine unwandelbare Liebe, die ihn eifersüchtig macht auf alles, was seine Geliebte berührt; er ist eifersüchtig auf die Luft, die sie atmet, auf die Blumen, die unter ihren Füßen sprossen, auf ihre Augen, weil sie auf ihren Busen niederblicken, auf ihre Hände, die sie berühren, ja auf ihren Schatten, der ihr zu nahe folgt. Und das soll die Sprache der Leidenschaft sein![1]) Nachdem noch Thisbes Mutter einen schreckenden Traum erzählt hat, der ihr ein nahes Unheil verkündet,[2]) werden wir an das Grabmal des Ninus versetzt, bei dem die Jungfrau in nächtlicher Stunde erscheint. Ihr Gebet, das sie an den Mond und an die Quelle richtet, ist nicht ohne poetische Stimmung, doch wird sie bald verwischt. Während Thisbe ihres Geliebten harrt, sieht sie einen grimmigen Löwen nahen, und entflieht vor ihm, verliert jedoch in der Eile ihren Schleier. Darüber fällt der Vorhang, so daß sich der Löwe selbst nicht zu zeigen braucht. Der letzte (fünfte) Akt besteht aus zwei großen Monologen. Pyramus kommt zum Grabmal des Ninus und findet den Schleier seiner Braut, den der Löwe mit blutigem Maul besudelt hat. Kein Zweifel, Thisbe ist dem wilden Tier zur Beute geworden und Pyramus bricht in laute Klagen aus. „Du verdaust bereits mein Herz!“ ruft er jammernd aus. „Vollende Dein Mahl, da Du mich doch schon halb verzehrt hast. Das wäre grausamer, aber weniger traurig.“ Sein Flehen ist umsonst. Der Löwe kehrt nicht zurück. Seitdem er Thisbe verschlungen, meint Pyramus, ist sein Sinn mild geworden, und die Tierwelt, Tiger, Löwen, Panther und Bären mit inbegriffen, wird hinfort nur wahre Engelsgeschöpfe voll Sanftmut erzeugen. Für ihn aber ist jede Hoffnung auf Glück geschwunden und er ersticht sich. Sterbend

---

[1]) Pyrame et Thisbé, IV, 1, v. 42 ff.:

„Mais je me sens jaloux de tout ce qui te touche,
„De l'air qui si souvent entre et sort par ta bouche;
„Je croy qu'à ton subject le soleil fait le jour
„Avecques des flambeaux et d'envie et d'amour.
„Les fleurs que sous tes pas tous les chemins produisent
„Dans l'honneur qu'elles ont de te plaire, me nuisent.
„Si je pouvois complaire à mon jaloux dessein,
„J'empescherois tes yeux de regarder ton sein;
„Ton ombre suit ton corps de trop près, ce me semble,
„Car nous deux seulement devons aller ensemble.
„Bref, un sie rare object m'est si doux et si cher,
„Que ta main seulement me nuit de te toucher.“

[2]) Pyrame et Thisbé, IV, 2, v. 35 ff.:

L'heure où nos corps chargés de grossieres vapeurs,
Suscitent en nos sens des mouvemens trompeurs,
Estoit desjà passée, et mon cerveau tranquile
S'abbreuvoit des pavots que le sommeil distile,
Sur le point que la nuict est proche de finir
Et le char de l'Aurore est encore à venir . . . etc.

Man vergleiche damit die berühmte Stelle in Racines „Athalie“ (II, 5), wo die Königin ihren Traum erzählt: „C'étoit pendant l'horreur d'une profonde nuit“ etc.

ruft er die freilich tote Thisbe an, sie möge in die Wunde seines Herzens blicken und erkennen, wie wahrhaft sein Schmerz sei.[1])

Kaum ist Pyramus verschieden, so kehrt Thisbe zurück, da sie den Löwen ferne weiß. Sie findet die Leiche des Geliebten und hebt nun ihrerseits zu klagen an. „Selbst dieser Felsen ist vor Schmerz geborsten, um Thränen zu vergießen. Dieser Bach flieht vor mir, weil er meinen Fehler verabscheut, ruhelos irrt er dahin und seine Ufer sind kahl geworden. Aurora hat Thränen vergossen, statt Tau zu spenden. Die Bäume, von Verzweiflung ergriffen, haben Blut in ihrem Stamme gefunden, der Mond ist bleich geworden und die Erde hat Blut geschwitzt!" Auch Thisbe beschließt zu sterben. Sie sieht den „Dolch, den feigen, der sich mit dem Blut seines Herrn befleckt hat, und vor Scham darüber errötet", und ihn ergreifend, bohrt sie sich die tödliche Waffe in das Herz.[2]) Über den Leichen der beiden Unglücklichen fällt der Vorhang.

Auch in dieser Dichtung konstatieren wir zunächst die Freiheit, mit welcher die Scene behandelt ist. Théophile beachtet die Regel von der Einheit des Orts noch nicht. Viel näher schon lag den Dichtern der Gedanke, die Einheit der Zeit einigermaßen zu wahren. In der Sprache zeigt sich ein Fortschritt. Théophile hat seine Verse jedenfalls sorgfältig gearbeitet, und ihnen jene Eleganz und Feinheit gegeben, welche ihnen die besondere Gunst der vornehmen Gesellschaft erwerben mußte. Nur ist die Sprache ungleich, und neben zarten Stellen finden sich Härten, ja Roheiten des Ausdrucks. Nennt doch Thisbe, die zarte Jungfrau, ihre lästige Duenna einmal geradezu „ein altes Knochengespenst".[3]) Es zeigt sich klar, daß die Sprache noch nicht jene Reife

[1]) Pyrame et Thisbé, V, 1, v. 97 ff.:

> En toy, lion, mon ame a fait ses funerailles,
> Qui digeres desjà mon coeur dans tes entrailles
> Reviens, et me fais voir au moins mon ennemi,
> Encores tu ne m'as devoré qu'à demi;
> Acheve ton repas; tu seras moins funeste
> Si tu m'es plus cruel . . .
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Depuis que ce beau sang passe en ta nourriture,
> Tes sens ont despouillé leur cruelle nature.
> Je croy que ton humeur change de qualité,
> Es qu'elle a plus d'amour que de brutalité.
> Depuis que sa belle ame est icy respandue,
> L'horreur de ces forests est à jamais perdue;
> Les tygres, les lions, les pantheres, les ours
> Ne produiront icy que de petits Amours.

[2]) Pyrame et Thisbé V, 2, v. 65:

> „Je voy que ce rocher s'est esclatté de dueil
> „Pour respandre des pleurs, pour m'ouvrir un cercueil.
> „Ce ruisseau fuit d'horreur qu'il a de mon injure,
> „Il en est sans repos, ses rives sans verdure.
> — — — — — — — — — — — — — — —
> „Ha, voicy le poignard qui du sang de son maistre
> „S'est souillé laschement: il en rougit, le traistre!"

[3]) „Vieux spectre d'ossemens", Pyrame et Thisbé I, 1, v. 63.

erlangt hatte, welche zum dramatischen Ausdruck der Empfindungen in den verschiedenen Formen notwendig ist. Théophile selbst besaß nicht Kraft genug für ein größeres Werk, das Leben und Schwung verlangt, und er glaubte diesen Mangel am besten dadurch zu verdecken, daß er die „Concetti“ der Italiener, die „Pointen“, die ganze Unwahrheit der lyrischen Poesie auf die Bühne verpflanzte. Für den Augenblick erreichte er sein Ziel, aber er gefährdete auch die ganze Entwicklung des Theaters. Er brachte den Marinismus im Drama zur Herrschaft, und dieser nistete sich gleich so fest ein, daß er viele Decennien hindurch sich darin erhielt. Es bedurfte geraumer Zeit, bevor der Geschmack sich von dieser Verirrung zurückzufinden und das natürliche Gefühl wieder Geltung erlangen konnte.[1]) Théophile verzichtete nach dem Erfolg seiner Tragödie auf jede weitere Thätigkeit für die Bühne. Er fühlte sich, wie er selbst sagt, nicht dafür geschaffen, und der Zwang, den er sich auferlegen mußte, war ihm empfindlich.[2]) Sein Leben sollte bald einen stürmischen Verlauf nehmen.

Théophile de Viau stammte aus einer strenggläubigen Hugenottenfamilie. Sein Großvater war Sekretär der Königin Johanna von Navarra gewesen, sein Vater hatte aus Mißmut über den Gang der Ereignisse dem öffentlichen Leben entsagt und sich in eine kleine Besitzung an den Ufern des Lot zurückgezogen.[3]) Théophile selbst — denn so wurde

---

[1]) Wie bekannt Marini in Frankreich war, beweist unter anderem Corneille, der in seiner „Galerie du Palais“ I, 5, v. 100 seiner erwähnt:

„Il n'est pas mal traduit du cavalier Marin“

heißt es dort von einem neuen Buch. Auch Boileau klagte später über die lange Herrschaft der Pointen in jeder Gattung der Litteratur. Art Poétique I. v. 41 und 42:

„Ils croiraient s'abaisser dans leurs vers monstrueux,
„S'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser comme eux.

Ganz besonders aber II, 105 ff.:

„Jadis de nos auteurs les pointes ignorées
„Furent de l'Italie en nos vers attirées.
— — — — — — — — — — — —
„Le madrigal d'abord en fut enveloppé.
„Le sonnet orgueilleux lui-même en fut frappé.
„La tragédie en fit ses plus chères délices.
„L'Elégie en orna ses douloureux caprices.
„Un héros sur la scène eut soin de s'en parer;
„Et sans pointe un Amant n'osa plus soupirer.

[2]) Siehe Théophile, Elégie à une dame (Ausgabe von Alleaume in der Bibliothèque Elzévirienne, I, S. 215), v. 121:

„Autresfois, quand mes vers ont animé la sceine,
„L'ordre où j'estois contraint m'a bien faict de la peine.
„Ce travail importun m'a longtemps martyré,
„Mais enfin, grace aux Dieux, je m'en suis retiré.

[3]) Théophiles Gegner nannten ihn Viaud, und behaupteten, er sei der Sohn eines Dorfwirts. Er selbst aber betont seine adelige Abkunft und erwähnt auch in seinen Gedichten des väterlichen Landhauses, in dem er seine Jugend verlebt hatte.

er gewöhnlich kurzerhand von seinen Zeitgenossen genannt — war im Jahr 1590 zu Clairac (Departement Lot et Garonne) geboren. Zwanzig Jahre alt, kam er nach Paris, in der Hoffnung, die Gunst Heinrichs IV., des einstigen Führers der Hugenotten, zu erlangen. Allein er kam nur gerade recht, um Zeuge des jähen Wechsels der Verhältnisse zu sein, als Heinrich unter dem Mordstahl Ravaillacs endete. Bald machte er die Bekanntschaft des jungen Balzac, mit dem er, wie es scheint, ein wildes Leben führte. Das Jahr 1612 führte die beiden Freunde nach Holland, aber bald darauf finden wir sie entzweit, und ihre Wege führten sie seitdem nicht wieder zusammen. Théophile trat in das Haus des Herzogs Heinrich von Montmorency, der, ebenfalls jung und lebenslustig, Gesellen wie Théophile gern um sich versammelte. In einer Satire schildert Théophile sich selbst als dem Genuß ergeben und der Sünde zugethan. Die Stelle wurde später in der Ausgabe seiner Gedichte als zu gefährlich ausgemerzt.[1]) Seine antikirchliche, besonders jesuitenfeindliche Haltung, seine freie Sprache machten ihn bald mißliebig. Er gehörte nicht zu jenen Menschen, welche, voll ethischer Kraft, sich zur sittlichen Höhe emporschwingen und in der reinen Lehre der Philosophie ihre Stütze finden. Zu schwach, dem sinnlichen Taumel zu entsagen, suchte er sich mit der Behauptung von der Nichtigkeit des Daseins zu entschuldigen und prahlte gern mit seiner nihilistischen Lebensanschauung. Théophile stieß durch sein Leben und noch mehr durch seine Verse an, die in den Sammlungen unzüchtiger Gedichte damals kursierten. Allein diese Fehler hätten ihm weniger geschadet, wenn er sich nicht Ausfälle gegen die Kirche erlaubt hätte. Er geriet in Lebensgefahr. Im Jahr 1618 waren zwei Unglückliche, François Sity und Etienne Durand, wegen majestätsbeleidigender Schriften zum Rad verurteilt worden, und im Jahr 1621 verdammte das Gericht Jean Fontanier zum Feuertod, weil er in seinem Buch Gott, die Jungfrau Maria und die Christenheit beschimpft habe. Théophile hatte es also wol nur der mächtigen Fürsprache des Herzogs von Montmorency zu verdanken, wenn er im Jahr 1619 einfach aus Paris ausgewiesen wurde. Er zog sich unter lebhaften Beteuerungen seiner Unschuld zu seinem Vater auf das Land zurück, und bald mußte er noch weiter wandern. Eine Menge beißender Spottgedichte gegen Luynes, den Günstling des Königs, welche damals cirkulierten, wurden

---

[1]) Siehe seine zweite Satire, jetzt abgedruckt in der „Bibliothèque Elzévirienne“ (I, 241). Die Satire war in dem „Parnasse Satirique“ (1625) zuerst veröffentlicht und enthielt die später gestrichene Stelle. Darin heißt es u. a.:

„Qui voudra penitence aux deserts se consomme,
„Qui vive tout ainsi que s'il n'estoit plus homme.
„Ne mange que du foin, ne boive que de l'eau,
„Au plus fort de l'hyver n'ait robe ny manteau,
„Se fouette tous les jours et d'une vie austere
„Accomplisse de Christ le glorieux-mystere.
„Moy qui suis d'un humeur trop enclin à pecher,
„D'un fardeau si pesant je ne puis m'empescher.
„Suy ta devotion, et ne croy point, hermite,
„Que mon ame te blasme, et moins qu'elle t'imite.

dem verbannten Dichter zugeschrieben. Er sah sich nun genötigt, Frankreich zu verlassen, und begab sich nach England. Von dort wandte er sich in einer Ode an den König und klagte, daß er „fern von der Seine und der süßen Luft des Hofes“ traure, daß ihm die Sonne kaum noch zu leuchten scheine. Wie sehr die Übertreibung an der Tagesordnung war, zeigt die Strophe, in der er sagt, er habe sich in eine Wüste zurückgezogen, wo die Schlangen seine Thränen aufsögen.[1]) Als dieser Schmerzensruf nicht gehört wurde, ging er einen Schritt weiter, trat zur katholischen Kirche über und feierte den mächtigen Luynes in seinen Gedichten. Dies Mittel wirkte und er durfte zurückkehren. Aufs neue trat er in Montmorencys Dienst und verlebte nun eine kurze Zeit des Friedens. Mit dem Dichter Jean Mairet, der ebenfalls in Montmorency einen Gönner gefunden hatte, schloß er um jene Zeit Freundschaft. Doch die Feinde ließen ihm nicht Ruhe. Im Jahr 1622 wurde der Abdruck einer schon früher erschienenen Sammlung schlüpfriger Gedichte („Le Parnasse satirique“) ausgegeben. Diese zweite Auflage war um einige Stücke vermehrt worden, welche man Théophile und Colletet zuschrieb. Ja, des ersteren Name stand sogar auf dem Titel. Théophile protestierte gegen diese Fälschung des Herausgebers, und so verstrich fast ein Jahr, bis er auf einmal auf Betrieb der Jesuiten des Atheismus, der Irreligiösität und der Sittenlosigkeit angeklagt, in Hast von einem eigens zu diesem Behuf eingesetzten Richterkollegium für schuldig befunden und zum Feuertod verurteilt wurde. An demselben Tag noch, dem 19. August 1623, wurde der Spruch vollzogen, und Théophile, der sich in Chantilly, einer Besitzung Montmorencys, verborgen hielt, *in effigie* verbrannt. Einige Wochen später wurde er ergriffen und hatte zwei Jahre lang im Gefängnis zu schmachten, bis ein Spruch des Parlaments das alte Urteil kassierte, Théophile aber doch aus Frankreich verwies. Montmorency war mächtig genug, ihn vor weiterer Verfolgung zu schützen und durchzusetzen, daß man seinen Aufenthalt in Paris übersah. Aber der Dichter war ein gebrochener Mann. Schon im folgenden Jahr starb er (25. September 1626) im Palais des Herzogs. Théophile war um 100 Jahre zu früh gekommen, die Gesellschaft zur Zeit Ludwigs XIII. vertrug es noch nicht, daß man von der Naturkraft als von der einzigen Gottheit sprach, oder daß man fand, das erste Menschenpaar sei wegen einer Kleinigkeit aus dem Paradies gejagt worden. Solche Ansichten aber hatte Théo-

---

[1]) „Ode au Roy sur son exil“ (I, S. 135 der oben erwähnten Ausgabe). Darin heißt es:

„Esloigné des bords de la Seine
„Et du doux climat de la Cour,
„Il me semble que l'oeil du jour.
„Ne me luit plus qu'avecques peine.

— — — — — — — —

„J'ay choisi loing de votre empire
„Un vieux desert où des serpens
„Boivent les pleurs que je respans
„Et soufflent l'air que je respire.

phile in seinen Gedichten zu äußern gewagt.[1]) Man würde ihn als Dichter und als Menschen überschätzen, wollte man in ihm einen philosophischen Geist erblicken; seine etwas freigeistigen Anschauungen genügen nicht, ihn als besonderen Denker auszuzeichnen. Geschmack findet sich in seinen Gedichten, sobald sie nach der üblichen Schablone verfaßt sind, ebensowenig wie in seinem Trauerspiel.[2]) Aber das poetische Gefühl bricht sich doch mitunter Bahn, und einige seiner Liebeslieder atmen Frische und Natürlichkeit. Er kennt freilich nur die sinnliche Liebe, aber es thut in der allgemeinen Öde wahrhaft wohl, auch diese einmal kräftig und frisch ausgedrückt zu finden.[3])

[1]) Noch andere Äußerungen wurden ihm als Ketzereien und Beweise gottlosen Sinns vorgeworfen, so z. B.:

Satire Ire, v. 85:

> J'approuve qu'un chacun suive en tout la nature;
> Son empire est plaisant et sa loy n'est pas dure.

Consolation à Mlle. de L. str. 15:

> Un homme de bon sens se mocque des malheurs;
> Il plaint esgallement sa servante et sa fille.

Elegie à une Dame, v. 154:

> Celuy qui dans les coeurs met le mal et le bien
> Laisse faire au destin sans se mesler de rien.

[2]) So z. B. in der Ode „Contre l'hyver“:

> „L'air est malade d'un caterre,
> „Et l'oeil du ciel, noyé de pleurs,
> „Ne sçait plus regarder la terre.

Weiter unten bittet er den Winter, er möge wenigstens die schöne Cloris verschonen:

> „Espargne, Hyver, tant de beauté!
> „Remets sa voix en liberté;
> „Fais que ceste douleur s'allege,
> „Et, pleurant de ta cruauté,
> „Fais distiller toute la neige.

In einer Ode: „Le Matin“, sagt er von den Rossen Auroras:

> „La bouche et les naseaux ouverts
> „Ronflent la lumière du monde.

[3]) Sehr schön und sinnlich wahr sind z. B. einzelne Strophen des Gedichts „La Solitude“:

> „Dans ce val solitaire et sombre,
> „Le cerf qui brame au bruit de l'eau
> „Panchant ses yeux dans un ruisseau,
> „S'amuse à regarder son ombre.
> — — — — — — — —
> „Un froid et tenebreux silence
> „Dort à l'ombre de ces ormeaux,
> „Et les vents battent les rameaux
> „D'une amoureuse violence.
> — — — — — — — —
> „Corine, je te prie, approche;
> „Couchons-nous sur le tapis vert,
> „Et pour estre mieux à couvert
> „Entrons au vieux de ceste roche.
> — — — — — — — —

Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zum Theater zurück. Ein Jahr nach der ersten Aufführung von „Pyramus und Thisbe", im Jahr 1618, trat auch Racan mit einem dramatischen Werk: „Les Bergeries" oder „Arthenice" hervor. Schäferspiele waren schon vor ihm beliebt gewesen, denn sie wurden schon lange in Italien mit Vorliebe gepflegt, und die „Asträa" hatte in Frankreich dem Geschmack für diese besondere Art der Idylle doppelte Stärke geliehen. Auch Hardy hatte Pastoraldramen gedichtet, doch in seiner einfachen Weise. Jetzt aber brüstete sich in Racans Werk die neue Richtung, die schon in Théophiles „Pyramus" triumphiert hatte. Die „Bergeries" erwarben dem Dichter allerdings großen Ruhm, allein sie konnten nur in einer Gesellschaft gefallen, die wie die damalige so absolut den Ausdruck der Wahrheit vermied. Die „Asträa" hatte eine ganz andere Kraft. Wir können uns heute noch vorstellen, wie man in einsamer Stunde sich in die Lektüre des Romans von d'Urfé vertiefen, von einer schöneren Welt träumen und sich dabei freiwillig über manche Mängel derselben hinaussetzen konnte. Aber nicht jedes Phantasiebild, das ein Augenblick der Schwärmerei vor die Seele zaubert, verträgt eine eingehende, klare Behandlung, wie sie die Bühne erheischt. In Racans „Bergeries" treten die Mängel dieser Schäferwelt ganz besonders stark hervor. Sie führen uns Zauberer, Verleumder, Übelthäter vor, und malen uns eine Welt, die zwar phantastisch sein mag, aber vor der Wirklichkeit nichts voraus hat, als daß sie noch etwas wirrer und schlechter erscheint. Ein dramatisiertes Märchen hat seinen Reiz, und Dichtungen wie Shakespeares „Sturm" und „Sommernachtstraum" werden immer zu den schönsten Blüten der Dichtung gerechnet werden. Wir nehmen dort die phantastische Welt mit ihren Elfen und Kobolden gerne hin, und freuen uns der heiteren Laune, die sie geschaffen, weil wir neben ihr jederzeit wieder die menschliche Natur in aller Wahrheit und Wärme sehen. Anders aber wirkt ein Werk auf uns, das darauf Anspruch macht, uns eine idyllische Welt zu zeigen und in seinen Personen Kinder einer unverfälschten Natur vorzuführen, statt dessen aber nur die Schwächen, ja die Laster einer raffinierten Gesellschaft in übertriebener Weise darstellt.

„Ne crains rien, la forest nous garde,
„Mon petit ange, es-tu pas mien?
„Ah, je vois que tu m'aimes bien,
„Tu rougis quand je te regarde... etc.

Théophile Gautier hat in seinen „Grotesques" (I, S. 180) aus der „Solitude" ein hübsches Gedicht zuwege gebracht, indem er ungefähr zwei Drittel der Strophen wegstrich. Die erste Ausgabe von Théophiles Dichtungen erschien 1621 zu Paris bei J. Quesnel, zwei weitere folgten sehr rasch: 1622 und 1623. Die letztere trägt schon den Titel: „Oeuvres revues, corrigées et augmentées" (Paris, P. Billaire). Von den späteren Ausgaben ist noch diejenige zu bemerken, welche G. de Scudéry besorgte (Rouen 1632, J. de la Marre), denn sie diente den folgenden zahlreichen Ausgaben als Grundlage. Mairet veröffentlichte im Jahr 1641 noch eine Anzahl französischer und lateinischer Briefe seines Freundes. Vergl. auch Niceron, Bd. 36. Die neueste Ausgabe ist, von Alléaume in zwei Bänden bearbeitet, in der „Bibliothèque Elzévirienne" (Daffis 1856) erschienen.

Versuchen wir es, den Inhalt der „Bergeries“ in Kürze anzugeben. Das Stück spielt in der Umgegend von Paris. Zwei Schäfer, Alcidor und Lucidas, lieben die schöne Artenice, und der erstere war so glücklich, ihre Neigung zu erwerben. Doch die Mutter der Jungfrau ist von einem Traum gewarnt worden. Diana ist ihr erschienen und hat ihr mitgeteilt, daß Artenice sich nur mit einem Glied der Familie, nur mit einem Sohn desselben Thals vermählen dürfe. Alcidor ist aber aus einer benachbarten Landschaft. Darum hat Lucidas noch nicht alle Hoffnung aufgegeben. Um die Liebenden zu entzweien, nimmt er seine Zuflucht zu den Künsten eines Zauberers, und dieser zeigt der entsetzten Artenice mit Hilfe eines Zauberspiegels, während die Erde erbebt, in einem Trugbild, wie sich Alcidor mit einer andern Schäferin, Ydalie, vergeht. Ob solcher Untreue ist Artenice außer sich; sie nimmt Abschied von den Schäfern und von ihrer Herde, verzichtet auf ihre Hoffnungen und Vergnügen und will bei den „Vestalinnen“, d. h. in ein Kloster eintreten. Ihr Vater versucht es, sie von diesem Entschluß abzubringen. Damoclée, Ydaliens Vater, wohnt der Unterredung bei, und im Übermaß ihres Schmerzes entschlüpft der guten Artenice das Geheimnis ihres Kummers. Sie sagt Damoclée, was sie von seiner Tochter wisse. Dieser eilt nach Haus, um seine Tochter alsbald dem Gericht zu übergeben. Denn in diesem schönen Land steht auf gewissen Liebesvergehen der Feuertod. Während das Strafgericht vorbereitet wird, gelingt es dem verzweifelten Alcidor, der sich ganz wie Celadon ins Wasser gestürzt hat, ohne ertrinken zu können, Artenice zu versöhnen, und der von solcher Liebe gerührte Vater setzt sogleich die Hochzeit fest.

Drohender gestaltet sich der armen Ydalie Los. Vergebens sucht sie der junge Schäfer Tisimandre mit dem Aufgebot aller seiner Beredsamkeit zu retten, und erbietet sich selbst, an ihrer Statt zu sterben. Der alte Druide Chindonax ist unerbittlich. Der Bericht des Lucidas über den Zauberspiegel scheint ihm ein genügender Beweis von Ydaliens Schuld, und so muß die Arme sich bereiten, den Holzstoß zu besteigen, als ein Bote die Nachricht von der bevorstehenden Vermählung Artenicens mit Alcidor überbringt. Lucidas gerät darüber in Wut, und verrät sich durch unbedachte Äußerungen. Ydalie sieht sich gerettet und reicht ihre Hand dem mutigen Tisimandre, den sie früher verschmäht hatte. Im fünften Akt wird Alcidor als ein vor Jahren verlorener Sohn des Damoclée erkannt, und das Stück schließt mit einem fröhlichen Hochzeitslied.

Dies ist der Hauptinhalt der Fabel, die freilich noch mit manchem Abenteuer aufgeputzt ist. Allein nirgends findet man den Versuch einer Charakteristik; die Personen der „Asträa“ sind bei weitem schärfer gezeichnet, und die einzelnen Figuren der Schäferdramen weisen, mit ihnen verglichen, sogar einen Rückschritt auf. Die „Bergeries“ zeichnen sich indessen, wie die Gedichte Racans, durch ihre Sprache aus; freilich spreizen sich darin auch alle die „schönen Gefühle“ der höfischen Gesellschaft. So beklagt einmal die einfache Artenice, daß die Gebote

der Ehre sich dem Naturgesetz entgegenstellen.[1]) Die Liebe gilt auch bei den Schäfern für eine „schöne Leidenschaft“, der man huldigen muß, und die Hirten reden dieselbe gezierte, zugespitzte Sprache wie die Helden des Salons. Dazwischen singt ein Chor von Hirten gleich dem Chor der antiken Tragödie, während das Stück doch vor den Thoren von Paris spielt, einer allerdings sonderbaren Stadt, in welcher, nach der Versicherung des alten Damoclée, jedes Vergehen gegen die Keuschheit mit dem Tod bestraft wird. Sollte diese Idee nicht schon damals einen komischen Eindruck gemacht haben? Daß die „Bergeries“ viele Stellen voll Zartheit und Anmut aufweisen, kann das Urteil über das Ganze nicht ändern. Es handelt sich hier um die Entwicklung der dramatischen Litteratur, und da können wir nicht finden, daß die Übertragung des lyrischen Elements in das Drama, wie Racan es versucht hat, von Nutzen gewesen wäre.

Aber das Schäferschauspiel war mit der Dichtung Racans definitiv angenommen und seitdem eine beliebte Gattung des Dramas. Unter den Schauspieldichtungen der folgenden Jahre finden sich viele „Pastoralen“, die meistens der „Asträa“ entnommen sind. Wir nennen hier nur die Pastoral-Tragikomödien „Asträa und Celadon“ von Raissiguier, „Rosileons Schicksale“ von Pichou, „Clorise“ von Baro, „Fillis de Scire“ von du Cros, die „Iris“ von Coignée de Bourron, „La Justice d'Amour“ von Borée etc. Einer besonderen Erwähnung bedürfen nur Mairets „Sylvie“ und die „Amaranthe“ von Gombauld.

Die „Sylvie“ erschien im Jahr 1621, und das Werk des damals siebzehnjährigen Dichters riß das Publikum zu lauter Bewunderung hin. In diesem Beifall waren alle Stände einig, das Publikum des öffentlichen Theaters, wie der aristokratischen Privatbühnen. In der That war ein großer Fortschritt ersichtlich. Die „Sylvie“ ist zwar ein Schäferdrama, sie führt uns jedoch nicht in die künstliche Welt der gewöhnlichen Pastoralstücke, sondern versucht es, wirkliche Menschen zu zeichnen. Sie behandelt die Liebe eines Königssohns zu einer Schäferin. Thelame, Prinz von Sizilien, hat eine tiefe Neigung zu der schönen Schäferin Sylvie gefaßt. Er verläßt jeden Tag den Hof seines Vaters Agathokles und verbringt, als Schäfer verkleidet, köstliche Stunden an der Seite seiner Geliebten, fern vom Gewühl der Menschen, ungesehen und ungestört. Die Liebesworte, die er ihr zuflüstert, verraten allerdings die galante Sprache des Hofes, aber Sylvie selbst redet in einfacher Weise. Mairet will ein naives, unschuldiges Mädchen zeichnen und an manchen Stellen trifft er den Ton in trefflicher Weise, so z. B. wenn sie ihre Angst ausdrückt, daß ein Lauscher ihr Geheimnis entdecke. Ganz frei von gezierten Wendungen ist sie freilich nicht; Mairet hätte sein Gedicht

---

[1]) Les bergeries, I, sc. 3:

„Honneur, cruel tyran des belles passions,
„Qui traverse l'espoir de nos affections;
— — — — — — — — — — — — —
„Et dont la tyrannie aux amants trop cruelle
„S'opposa la première à la loi naturelle.“

des schönsten Schmucks zu berauben geglaubt, wenn er auf solche verzichtet hätte.[1]) Im Verlauf des Stücks lernen wir Sylviens Eltern kennen. Die Mutter ist von der hohen Ehre, die der Prinz ihrer Familie erweist, geblendet, während der Vater vernünftiger denkt, die Ehe für unmöglich erklärt und seine Tochter für eine bloße Liebelei zu gut hält. Wir übergehen die einzelnen Episoden des Stücks, das in den ersten drei Aufzügen eine hübsch komponierte und sinnig ausgeführte Liebesidylle entrollt und an das „Wintermärchen“ von Shakespeare erinnert, in dessen viertem Akt Prinz Florizel um seine geliebte Schäferin Perdita wirbt. Shakespeares Personen reden in solchen Stücken ebenfalls oft die gekünstelte Sprache ihrer Zeit, aber sie schlagen daneben immer wieder die Laute der Natur und des echten Gefühls an. Mairet verdirbt sich den Schluß seines Stücks durch plumpe Effekthascherei. König Agathokles läßt die Liebenden ergreifen und unterwirft sie in seinem Zorn einem Zauber, der sie ihres Verstandes beraubt. Von Zeit zu Zeit kommt eines von ihnen zur Besinnung und beklagt dann verzweifelnd des andern Schicksal. Der König fühlt Reue, aber die Geister, die er rief, kann er nicht mehr bannen. In seiner Angst läßt er überall verkünden, daß die Hand seiner Tochter Meliphile dem zu teil werden solle, der den Zauber zu brechen vermöge. Zu guter Stunde kommt Prinz Florestan aus Kandia, der, von der Schönheit der Prinzessin hingerissen, seine Insel verlassen hatte, um sie zu gewinnen. Er versucht den Kampf. Es gelingt ihm, eine geheimnisvolle Krystallschale, die an der Decke hängt, zu zerschlagen. Ein Höllenlärm erhebt sich, Dämonen und furchtbare Gespenster toben um ihn her und überschütten ihn mit ihren Geschossen, aber er bleibt fest und die nächtliche Rotte entflieht. Damit ist der Bann gelöst, und die Liebenden erlangen wieder den Gebrauch ihrer Sinne. Der König willigt in ihre Vermählung und auch Prinz Florestan erhält die Hand der schönen Meliphile als Lohn seiner Tapferkeit.

Was die ersten Aufzüge der „Sylvie“ bemerkenswert macht, ist die größere Sicherheit in der Führung, die Einheit in der Behandlung. Die Sprache ist reiner und ruhiger, als in den bis dahin gekannten Dramen, und der Ton der Rede ist wärmer geworden. Das erklärt den großen Erfolg des Stücks, der sich auch in den zahlreichen Ausgaben spiegelte, welche im Lauf weniger Jahre notwendig wurden. Selbst in das Ausland drang sein Ruhm, und Jahre nachher konnte sich Mairet rühmen, daß seine „Sylvie“ in Deutschland noch in höchster Gunst stehe.[2])

---

[1]) Siehe „Sylvie“, A. I, sc. 3:

> J'ay si peur que quelqu'un ne nous voye,
> Que j'en sens de moitié diminuer ma joye.
> Je croy que ces rochers ne sont point assez sours
> Pour n'avoir pas ouy nos folastres discours. etc....

(La Sylvie du Sieur Mairet. Tragi-Comédie Pastorale. A Paris 1628, chez François Targa.)

[2]) Siehe die „Epitre familière sur la Tragédie du Cid“, welche Mairet im litterarischen Kampf mit Corneille veröffentlichte. Darin sagte er: „Pour

Gombaulds „Amaranthe“ (1625) ist eine Nachfolgerin der „Sylvie“. Auch sie erlangte außerordentlichen Beifall, obwol oder vielleicht weil ihr Verfasser dem herrschenden Ungeschmack nach Kräften huldigte. In ähnlich manierierter Weise hatte er schon seinen Roman „Endymion“ geschrieben. Auch hier handelt es sich um zwei Liebende, welche durch die äußeren Verhältnisse geschieden werden. Die Schäferin ist reich, der Schäfer ist arm. Aber zum Schluß entdeckt man doch, daß der letztere aus einer edlen Familie stammt, und ihrem Glück steht nun nichts mehr im Weg. Der aristokratische Charakter der Schäferdichtung tritt hier deutlich zu Tage. Sie wendet sich nicht eigentlich an das Volk, betont nicht etwa die Gleichheit der Menschen in einer einfachen, reinen Welt, sondern sie ist hauptsächlich für die vornehme Gesellschaft bestimmt, und ihre Schäfer sind, bis zum geringsten herab, nur verkleidete Aristokraten, wie sich dies auch schon in der „Asträa“ gezeigt hatte.

Das Schäferspiel ist überhaupt ein so künstliches Produkt, eine Mischung von Drama und Lyrik, es weist eine solche Vermengung der Gattungen auf, daß es nur in Zeiten eines verirrten Geschmacks gedeihen kann. Sich gegen die Monotonie zu wahren, wird es genötigt, immer mehr Elemente des eigentlichen Dramas aufzunehmen, opfert aber damit seinen Charakter. Auch in Frankreich zeigte sich dies klar. Kaum war daselbst die wahre Tragödie gefunden, so verlor das Schäferspiel rasch an Bedeutung. Gegenüber der erschütternden Wahrheit der tragischen, rein menschlichen Konflikte verblaßte die gekünstelte Welt der schönredenden und hohlen Schäfer. Schon Corneille hat kein Pastoraldrama mehr gedichtet, und seit der Erscheinung des „Cid“ schwand die ganze Gattung rasch dahin, um bald ganz vergessen zu werden.

Das regelmäßige Schauspiel.

Nach langer, vorbereitender Arbeit und mühsamen Versuchen kam der Augenblick, in welchem die dramatische Poesie eine bestimmte, dem Charakter der Nation und der Neigung der Zeit entsprechende Form finden sollte.

Wer die Entwicklung der französischen Poesie auch in den früheren Jahrhunderten prüft, wird sich leicht überzeugen, daß sie der freien, fessellos schweifenden Phantasie von jeher wenig Spielraum gewährte. So darf man sich denn nicht wundern, daß auch die dramatische Dichtung sich bald den Forderungen eines verständig ordnenden Geschmacks fügen mußte. Diese Verständigkeit auf dem Gebiet der Poesie

---

ma Sylvie que vous nommez les saillies d'un jeune écolier qui craint encore le fouet, on ne sçauroit nier, ni vous aussi, qu'elle n'ait eu quatre ans durant, toute la réputation que puisse jamais prétendre aucune pièce de Théâtre; je n'en excepte pas même les voitres... Il est encore vrai que le charme de ma Sylvie a duré plus longtemps que celui du Cid, vû qu'après douze à treize impressions, elle est encore aujourd'hui le Pastor Fido des Allemands“.

mag manchen als Schwäche erscheinen, und sicherlich leistet sie einer gewissen Armut, Seichtigkeit und Oberflächlichkeit oftmals Vorschub; aber anderseits gewährt sie ihr auch Vorzüge besonderer Art und befördert die Gabe scharfer Beobachtung, klarer Auffassung und Darlegung. Das aber sind gerade für das Drama köstliche, nicht zu unterschätzende Eigenschaften. Das Streben, dem Theater ein strengeres Gefüge zu geben, durch Zuhilfenahme von äußerlich aufgefaßten Regeln eine Einheit des Stücks, eine größere Wahrscheinlichkeit und Verständlichkeit zu erzielen, hat der französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts zwar jene spröde Form gegeben, welche sie dem Ausland, besonders dem Nordländer, so leicht verleidet. Diese Richtung aber war es auch, welche dem modernen französischen Schauspiel die Herrschaft über die Bühnen aller Völker hat erwerben helfen. Wenn der moderne französische Dramatiker ein so getreues Bild der Gesellschaft entwirft, wenn er so scharf zu beobachten gelernt hat, wenn er in so hohem Grad Meister der Form ist und die Sicherheit des dramatischen Baues besitzt, so ist dies nur eine andere Seite desselben Charakters und desselben Talents. Kurz, wir haben es hier mit einer eminent nationalen Eigenschaft zu thun.

Je mehr das Interesse an dem Theater wuchs, desto mehr fand sich der verständige Sinn des Publikums von der Ungebundenheit, die auf der Bühne herrschte, abgestoßen. Der wirre Wechsel der Scenen, die ungeordnete Folge der Begebenheiten, und die Rücksichtslosigkeit, mit welcher die Dichter den Ort und die Zeit behandelten, mißfielen ihm. Man verlangte, daß das Theater sich bemühe, seine Vorstellungen in jeder Hinsicht der Wirklichkeit entsprechend zu gestalten, der Phantasie der Zuschauer nicht allzuviel zuzumuten.

So drängte alles nach größerer Ordnung und stilgerechter Form.

Ein Hauptvorkämpfer dieser von so vielen Seiten gewünschten Reform war der Verfasser der „Sylvie“.

Jean de Mairet stammte aus einer strengkatholischen Adelsfamilie Westfalens. Sein Großvater hatte um seines Glaubens willen seine Heimat verlassen und sich in der damals noch „freien Stadt“ Besançon niedergelassen. Die Franche-Comté gehörte zu jener Zeit noch nicht zu Frankreich. In Besançon erblickte Jean de Mairet im Jahr 1604 das Licht der Welt. Frühzeitig verwaist und ziemlich mittellos, kam er nach Paris, um seine Studien zu vollenden. Schon im 16. Jahr trat er als Dichter auf und fand mit seiner Tragikomödie „Chriséide et Arimand“, deren Stoff der „Asträa“ entnommen war, Beifall und Ermunterung. Sie gewann ihm auch die Freundschaft des Herzogs von Montmorency, der ihm wie Théophile seinen Schutz gewährte. Von solchem Erfolg gehoben, gab Mairet das Jahr darauf (1621) seine „Sylvie“, von der wir schon gesprochen haben.

So bekannt ihn diese Dichtung auch machte, sollten doch seine folgenden Stücke für die Entwicklung der dramatischen Litteratur bedeutend wichtiger werden. In der Pastoral-Tragikomödie „Silvanire ou la morte vive“, die abermals einer Erzählung der „Asträa“ nachgebildet

ist, wurde zum erstenmal wieder der Versuch gemacht, die so lang vernachlässigten Lehren von den dramatischen Einheiten zu befolgen (1625).

Mairet schickte seiner „Silvanire“ eine ästhetische Abhandlung voraus, in der das Streben nach dem regelmäßigen Drama seinen bestimmten Ausdruck fand. Er widmete seine Abhandlung dem Grafen Carmail, und erzählte, wie dieser Edelmann und der Kardinal La Valette ihn schon früher aufgefordert hätten, ein Stück zu dichten, das den Anforderungen der Kunst entspreche und die Regelmäßigkeit der italienischen Schauspiele bewahre. Dieser Wunsch habe ihn dazu geführt, die dramatischen Dichtungen der Italiener genauer zu studieren, und diese wiederum hätten ihn zu den Werken der alten Griechen und Römer, als den Vorbildern aller Poesie, geleitet. Nach längerer Auseinandersetzung über die verschiedenen Arten der dramatischen Poesie und die Einteilung eines Stücks kommt er auf den Bau und die Erfordernisse eines guten Dramas zu reden. Er beruft sich dabei auf Aristoteles und verlangt, daß das Drama einen einheitlichen Gegenstand behandle, und nicht etwa mehrere Verwicklungen sich darin neben- und durcheinander hinziehen. Denn das könne nur verwirrend auf die Zuschauer wirken. Darauf empfiehlt er die Regeln von der Einheit des Orts und der Zeit. Er stellt dieselben zwar nicht als unerläßlich dar, aber er meint, schon der Wunsch, dem Schauspiel größere Wahrscheinlichkeit zu verleihen und dadurch seinen Eindruck zu verstärken, müsse die Beobachtung dieser Regeln wünschenswert machen. Unter der Lehre von der „Einheit der Zeit“ verstand man die Beschränkung des Dramas auf den Zeitraum von 24 Stunden, innerhalb welcher Zeit sich alle dargestellten Begebenheiten ereignen mußten. Mairet giebt zu, daß die Beobachtung dieser Regel die Aufgabe des Dichters sehr erschwere, weil sich „die schönen Effekte“ nur mit Mühe in einen so engen Rahmen fügen lassen. Dasselbe gilt von der „Einheit des Orts“, welche verlangt, daß in dem Stück der Ort der Handlung nicht wechsle. Über die Ausdehnung dieses Begriffs war man freilich nie recht einig. Manche verstanden darunter nur die Beibehaltung derselben Gegend, und gestatteten den Wechsel der Scene; andere beschränkten die Grenze auf die Stadt, wieder andere auf den Palast, bis endlich auch die Scene nicht gewechselt werden sollte und man zu einer ideal gestalteten Halle gelangte, welche gewissermaßen jeden Unterschied des Orts aufhob. Doch diese strenge Beobachtung der Regeln schien erst später unerläßlich. Mairet wagt sich nicht weiter als bis zu ihrer dringenden Empfehlung vor. Er meint, man solle Zeit und Mühe nicht scheuen, denn es sei besser, ein vollendetes Stück als zweihundert mißlungene zu geben. Mit Bezug auf seine „Silvanire“ hebt er dann hervor, daß er sich bemüht habe, darin allen den genannten Forderungen gerecht zu werden, denn die Begebenheiten spielten sich innerhalb 24 Stunden ab, die Scene wechsle nicht und alle Regeln seien beobachtet, welche die Gelehrten aus den Werken des Terenz geschöpft hätten. Insbesondere rühmt er, daß sein Werk, nach dem Vorbild des lateinischen Dichters, die vier zu einer dramatischen Dichtung unerläßlichen Teile: den Prolog, die Prothesis, die Epitasis und die Katastrophe, richtig enthalte.

So enthüllt es sich gleich im Beginn, daß nicht allein das ästhetische Gefühl diese dramatische Reform verlangte, sondern daß sich auch leidige philologische Gelehrsamkeit einmischte. Mag sie auch in anderer Hinsicht wohlthätig gewirkt haben, den Geschmack und das Verständnis für Schönheit und Poesie hat sie kaum jemals gefördert. Und so werden wir auch bei dieser Gelegenheit sehen, wie die von einem Dichter angeregte Reform von einigen Gelehrten bald zu den äußersten Konsequenzen geführt und gefährdet wurde.

Die Lehre von den notwendigen Einheiten mußte Chapelain und seinen Freunden besonders zusagen, und sie traten mit ihrer vollen Autorität für sie ein.[1]) Dennoch war der Sieg der Regeln nicht so leicht. Dichter und Schauspieler wollten von dem Gesetz, das sie überall zu hemmen drohte, nichts wissen und stemmten sich noch einige Jahre dagegen; schließlich aber mußten sie nachgeben, wie die Geschichte Corneilles am deutlichsten zeigt. Immerhin war man noch weit von der pedantischen und albernen Strenge entfernt, mit welcher der Abbé d'Aubignac 40 Jahre später die Einheit der Tragödie gewahrt wissen wollte.[2])

Den Inhalt der „Silvanire" brauchen wir nicht weiter zu berühren, und es genügt auch, die Tragikomödie „Virginie", welche Mairet im Jahr 1628 dichtete, nur vorübergehend zu erwähnen. Er behandelte darin einen frei erfundenen Stoff, die Schicksale einer Prinzessin von Epirus. Von diesem Stück aber bis zur wirklichen Tragödie war nur noch ein Schritt, und diesen that Mairet im Jahr 1629 mit seiner „Sophonisbe".[3])

Diese Dichtung ist die erste im Stil der späteren klassischen Tragödie, und sie ist darum für die Geschichte der dramatischen Litteratur von Wichtigkeit. Der heroische Tod der Sophonisbe hat die Trauerspieldichter zu allen Zeiten gereizt. Schon lange vor Mairet versuchten Trissino in Italien, Nicolas de Montreux, Montchrétien und andere französische Poeten, die numidische Königin als Heldin auf die Bühne zu bringen, und ebenso oft ist sie in späterer Zeit dramatisch behandelt worden. Fast immer ohne Erfolg. Denn Sophonisbe ist trotz ihres tragi-

---

[1]) Die „Segraisiana" (Haager-Ausgabe 1722, p. 144) erzählen: „Ce fut M. Chapelain qui fut cause que l'on commença à observer la règle des 24 heures dans les pièces de théâtre; et parce qu'il falloit premièrement la faire agréer aux comédiens, qui imposoient alors la loi aux auteurs, sachant que M. le comte de Fiesque, qui avoit infiniment de l'esprit, avoit du crédit auprès d'eux, il le pria de leur en parler comme il fit. Il communiqua la chose à M. Mairet, qui fit la „Sophonisbe", qui est la première pièce où cette règle est observée". Die Notiz ist nicht ganz richtig, da Mairet schon einige Jahre vor seiner „Sophonisbe" die „Einheiten" betonte. Aber daß Chapelain die Neuerung befürwortete, unterliegt keinem Zweifel. Vergl. Abschnitt IX, S. 157.

[2]) Siehe „La Pratique du Théâtre, par l'Abbé d'Aubignac", die 1669 erschien. Band I, 2. Buch, Kapitel 3—7, S. 72—115 (in der Amsterdamer Ausgabe 1715).

[3]) „La Sophonisbe", Tragédie dédiée à Monseigneur le garde des sceaux. Paris 1635, chez Pierre Rocolet.

schen Untergangs eigentlich keine dramatische Figur. Nach der Erzählung des Livius bekriegte Massinissa, der einen Teil von Numidien beherrschte, im Bund mit den Römern König Siphax, den Herrn der andern Hälfte des Landes, drang bis Cirta, der Hauptstadt seines Feindes, vor, schlug diesen und nahm ihn gefangen. In Cirta fand er Sophonisbe, die Tochter des karthagischen Feldherrn Hasdrubal, welche dem König Siphax vermählt war, und von Leidenschaft entflammt, feierte er mit ihr noch an dem Tag seines Einzugs in Cirta die Hochzeit, obwol Siphax lebte. Auf die Vorwürfe der Römer aber, welche den feindlichen Sinn Sophonisbens kannten, opferte er sie wieder auf, und die Königin gab sich den Tod.[1]) Appian berichtet freilich in seiner „Römischen Geschichte“, daß Sophonisbe früher dem Massinissa verlobt gewesen sei und dann, ein Opfer der Politik, ihre Hand dem König Siphax habe reichen müssen.[2]) Trotzdem ist diese Doppelheirat, sowie die Schwäche des Massinissa so widerlich, daß jede dramatische Bearbeitung dieser Geschichte darunter Not leidet. Mairet begriff dies besser als seine Vorgänger, und erlaubte sich von der geschichtlichen Wahrheit mehrfach abzuweichen. Er hält sich an Appians Erzählung und zeigt uns Sophonisbe der früheren Liebe noch eingedenk. Dann läßt er Siphax in der entscheidenden Schlacht fallen, und die Königin wird dadurch frei. Die übereilte Vermählung wird nun auch leichter erklärlich, da es sich darum handelt, Sophonisbe den Römern zu entreißen Den Charakter Massinissas zu heben, änderte Mairet die Überlieferung dahin ab, daß auch dieser an der Leiche seiner Geliebten sich den Tod giebt, nachdem er sie vergebens zu retten gesucht hat. Mairets Verständnis für die Erfordernisse einer echten Tragödie leitete ihn richtig, aber ganz konnte er die falsche Situation der Hauptpersonen nicht bessern. Massinissa bleibt immer der Schwächling, der nur leidenschaftliche Worte, aber keine Thaten kennt, sowie auch Sophonisbe, die noch zu Lebzeiten des Siphax mit Massinissa, dem Todfeind ihres Gemahls und dem Gegner ihrer Vaterstadt, Briefe wechselt, kein lebhaftes Mitgefühl erwecken kann.

Dennoch war Mairets Tragödie eine für jene Zeit sehr bedeutende Leistung. Zum erstenmal wurde dem Publikum ein wirklich dramatisches Werk geboten. Wir haben es in der „Sophonisbe“ mit einer ihres Ziels bewußten Komposition zu thun, wir hören öfters die Sprache wahrer Leidenschaft, und zum erstenmal finden wir den Versuch einer wirklichen Charakterzeichnung mit ihren Schattierungen und natürlichen Übergängen. Der Fortschritt ist unverkennbar, obschon das Stück sehr ungleich ist und neben schwungvollen Stellen ab und zu durch die Roheit des Gedankens und des Ausdrucks verletzt, und nach echt dramatischen Scenen plötzlich wieder in die herkömmliche Galanterie und Unnatur verfällt.[3])

---

[1]) Livius, Buch XXX, Kap. 12—15.

[2]) Appian, *Ρωμαϊκὴ ἱστορία*, Bd. X.

[3]) Der erste Akt beginnt mit einer Scene zwischen Siphax und Sophonisbe. Der König hat ein Schreiben aufgefangen, das sie an Massinissa gerichtet hat, und macht ihr Vorwürfe darüber. Dabei fragt er sie:

Bemerkenswert ist besonders die Charakteristik Scipios, der kein Mittel der Überredung unbenutzt läßt, und abwechselnd Freundlichkeit und Milde, Ironie, Strenge und selbst Drohungen anwendet, um Massinissas Sinn zu wenden. Wie später Corneille seinen Römern eine fast übermenschliche Härte und barbarische Größe verleiht, so will auch Mairet schon in seiner „Sophonisbe" das Römertum in seiner egoistischen Politik, seiner schonungslosen Herrschbegier und Gewaltthätigkeit schildern. Unwillkürlich werden wir hier an Balzacs Darstellung der römischen Welt erinnert.[1])

Der Erfolg, den Mairet mit seinem Stück errang, war überaus groß, der Beifall des Publikums enthusiastisch, und wir verstehen recht gut, warum. „Sophonisbe" war nicht allein eine Dichtung, die so dramatisch gefühlt und so effektvoll durchgeführt war, wie keine andere zuvor; sie trat auch in einer reineren, höheren Form auf. Die Sprache war markig und wohllautend, und die ganze Tragödie schien einer edleren Gattung anzugehören, schien den großen Dichtungen des Altertums sich zu nähern. Indem sie, in ihrer Komposition einfach, die Regeln der drei Einheiten: der Handlung, des Orts und der Zeit, beobachtete, genügte sie dem gelehrten Kreise; indem sie sich als ein Stück voll erschütternder Wirkung auf der Bühne bewährte, gewann sie das große Publikum, und wie schon bei „Sylvie" stimmten auch jetzt diese so entgegengesetzten Richter im Lob des neuen Werks überein.

Die Bahn, die zur Höhe führen sollte, war nun eröffnet. In demselben Jahr, in welchem Mairet seine „Sophonisbe" aufführen ließ, brachte ein junger Dichter aus Rouen, Pierre Corneille, sein erstes Lustspiel: „Mélite", zur Darstellung.

„Sophonisbe" hielt sich noch viele Jahre in der Gunst des Publikums, und wurde immer wieder mit neuem Beifall gegeben. Als Corneille im Jahr 1663 ebenfalls eine „Sophonisbe" schrieb, hielt er es für nötig, in einem Vorwort zu betonen, daß er mit der Tragödie Mairets nicht zu wetteifern gedenke. Seit dreißig Jahren, sagte er, bewundere man auf der Bühne jenes Dichters „Sophonisbe" und sie habe immer noch Er-

---

„Ne pouvois-tu trouver où prendre tes plaisirs
„Qu'en cherchant l'amitié de ce prince Numide?

und als die Ankunft des siegreichen Massinissa gemeldet wird, läßt sich Sophonisbe überreden, ihm in koketter Weise entgegenzutreten und die Macht ihrer Reize zu versuchen. Hier folgt Mairet ganz dem Zug seiner Zeit, sowie auch darin, daß Massinissa am Schluß der ersten Unterredung, in der er schon Sophonisbes Versprechen erhalten hat, zum Pfand „un honnête baiser" verlangt. Fein aber ist es, daß die Königin doch ihres Triumphes nicht froh wird:

„Phenice, je ne sais ce qui doit m'arriver,
„Mais quelque doux present que le bonheur m'envoye,
„Mon coeur ne gouste point une parfaicte joye.
„Syphax n'a pas encor les honneurs du tombeau
„Et d'un second hymen s'allume le flambeau. (III, 4.)

[1]) Siehe Abschnitt VII, S. 107.

folg.[1]) Und in der That gelang es Corneille nicht, das ältere Stück in Schatten zu stellen.

Aber mit dem Triumph der „Sophonisbe“ hatte Mairet auch den Höhepunkt seines Ruhms erreicht. Die folgenden Trauerspiele: „Mark Anton oder Kleopatra“ und „Soliman oder der Tod Mustaphas“, die beide im Jahr 1630 erschienen, gingen rasch und ziemlich unbemerkt vorüber.[2]) Zudem änderten sich Mairets persönliche Verhältnisse. Sein Gönner, der glänzende Herzog von Montmorency, ließ sich mit Gaston d'Orléans in eine Verschwörung ein, griff zu den Waffen und wurde in dem Treffen bei Castelnaudary 1632 von den königlichen Truppen geschlagen und gefangen genommen. Kardinal Richelieu wollte den Großen die Lust zum Widerstand ein- für allemal benehmen und ließ ein strenges Strafgericht ergehen. Montmorency büßte seinen Versuch auf dem Schaffot (30. Oktober 1632). Mairet hat seine Anhänglichkeit und seine Dankbarkeit nie verleugnet und seinen „Soliman“ der verwitweten Herzogin gewidmet, wobei er ihres hingeschiedenen Gatten in den wärmsten Ausdrücken gedachte. Einige Jahre hielt er sich von der Bühne fern. Erst im Jahr 1635 brachte er auf das Andringen des Grafen Belin, in dessen Haus er getreten war, ein neues Drama, den „rasenden Roland“, und eine christliche Tragikomödie: „Athenais“. Aber die Zeit seiner Erfolge war vorüber. Nachdem er sein Glück noch einmal im Jahr 1637 mit zwei Stücken, dem „Corsaren“ („L'Illustre Corsaire“) und mit „Sidonie“, vergebens versucht hatte, und sich durch den Ruhm Corneilles ganz in den Schatten gestellt sah, zog er sich mißmutig von der Bühne zurück. In dem litterarischen Streit über den „Cid“ that er sich unter den Gegnern des Dichters durch seine Heftigkeit hervor und schwieg erst, als ihm Richelieu, in dessen Sold er damals stand, Stille auferlegte. In den nächsten Jahren war es ihm gegeben, für sein engeres Vaterland, die Franche-Comté, zu wirken. Das Ländchen hatte in dem Krieg zwischen Frankreich und Spanien schwer gelitten, und Mairet rettete es vor dem gänzlichen Ruin, indem er als Vertreter der Grafschaft Burgund von der französischen Regierung eine einstweilige Anerkennung ihrer Neutralität erlangte (1649 und 1651). Er blieb seitdem in Paris als Agent der Franche-Comté, bis er durch ein rasches Wort den Zorn Mazarins erregte, und dieser ihn kurzerhand auswies (1653). Erst nach dem pyrenäischen Frieden durfte er nach Paris zurückkehren, wo er von Anna von Österreich freundlich empfangen und für ein huldigendes Sonett mit einem Geschenk von 1000 Louisd'or geehrt wurde. Doch diese Gunst konnte ihn nicht dafür entschädigen, daß er seinen Ruhm als dramatischer Dichter erblichen fand. Wie einst Hardy sich von Mairet überflügelt sah, so empfand jetzt Mairet die Kränkung, sich überholt zu

---

[1]) „Depuis trente ans que M. Mairet a fait admirer sa „Sophonisbe“ sur notre théâtre, elle y dure encore.“ Voltaire hat 1764 die Mairet'sche Dichtung in einer Bearbeitung für die Bühne neu zu beleben versucht, doch ohne Erfolg.

[2]) „Marc-Antoine ou la Cleopatre“, tragedie, Paris 1637, chez Antoine de Sommaville. In 4⁰. — „Le grand et dernier Solyman ou la Mort de Mustapha.“ Paris 1635, chez Aug. Courbé. In 4⁰.

sehen. Die Zeiten der raschen Entwicklungen fordern eben ihre Opfer, und es sind oft die besten Männer, die am härtesten betroffen werden.

Mairet zog sich darum bald in die Stille zurück. Er hatte 1647 geheiratet, sah im Jahr 1668 seinen Adel von Kaiser Leopold erneuert, und starb zu Besançon im Alter von 82 Jahren (31. Januar 1686).[1])

Langsamer, aber doch unverkennbar entwickelte sich auch das Lustspiel in der gleichen Richtung wie die Tragödie. Von der ausgelassenen italienischen Commedia dell' Arte ausgehend, hatte dieses größere Schwierigkeiten zu überwinden, um zu einer litterarischen Form sich zu erheben, und größere Zurückhaltung nötig, um zu einem anständigen Ton zu gelangen. Geraume Zeit kannte man nur das volkstümliche Possenspiel. Es ist ja nur natürlich, daß neben und unter der gespreizten Litteratur, welche die vornehmen Kreise entzückte, noch eine andere Bewegung flutete. Die derbe gallische Fröhlichkeit, der rohe, aber treffende Humor verlangten ihr Recht, und herrschten im Theater des Hôtel de Bourgogne lange Zeit neben der Tragödie. Dort stand ein berühmtes Komiker-Trifolium: Gaultier Garguille, Gros-Guillaume und Turlupin, in der höchsten Gunst des Publikums. An ihre Namen knüpft sich eine ganze Legende. Als Bäckergesellen, heißt es, hätten sie zuerst in einem Winkeltheater bei der Porte St. Jacques ihre Kunst versucht, und sich, von dem Erfolg ihres Spiels ermutigt, bald ganz dem Theater gewidmet. Was man von ihrem Spiel erzählt, läßt die Einwirkung der italienischen Komödie deutlich erkennen. Gaultier Garguille spielte die Doktoren, die pedantischen Schulmeister, die geprellten Alten, und galt als der Meister des Couplets. Gros-Guillaume hatte die Rolle der witzigen Lebemänner, der unersättlichen Zecher und Fresser, während Turlupin den Verschlagenen darstellte, der dumm erscheint, um besser betrügen zu können. Gewisse niedrig-komische, mit plumpen Wortspielen gespickte Possen wurden nach dem letzteren „Turlupinaden“ genannt.[2]) Der Ruf dieser Drei war bald so groß, daß sie selbst an den Hof gerufen wurden. Heinrich IV. ergötzte sich zum öfteren an ihrem Humor, und auch vor Ludwig XIII. und Richelieu sollen sie ihre Kunst gezeigt haben. Ohne scenische Vorbereitung spielten sie dann in einem Alkoven, der als Bühne diente, oder direkt im Saal vor den Großen des Reichs. Nach den Proben, die uns von ihrer Komik erhalten sind, war sie über die Maßen derb und unflätig. Aber der Geschmack jener Zeit vertrug in dieser Hinsicht viel, und der unverwüstliche Humor, das natürliche Spiel und die

---

[1]) Über Mairet vergl. noch die Monographie „Étude sur la vie et les oeuvres de Jean de Mairet“, par Gaston Bizos. Paris 1877, Thorin.

[2]) Gaultier hieß eigentlich Hugues Guéru, in der Tragödie spielte er unter dem Namen Fléchelle die Könige und hohen Herren. Gros-Guillaume (Robert Guérin) nannte sich im Schauspiel Lafleur, und Turlupin (Henri Legrand) trat in den ernsten Stücken unter dem Namen Belleville auf. — Die Späße und Lieder Gaultiers sind in der „Bibliothèque Elzévirienne“ neu herausgegeben worden: Chansons de Gaultier Garguille, avec introduction et notes par Ed. Fournier (Paris 1858, P. Jannet). Vergl. auch Maurice Sand, Masques et bouffons. Parfaict IV, S. 241, note.

Kunst des Gesichterschneidens sicherte den drei Komikern immer den Beifall ihrer Zuschauer. Gesunder Menschenverstand und natürliches Gefühl schienen sich manchmal in diese Possen wie in ein Asyl zu flüchten; ihre Sprache klang mitunter wie ein Protest gegen den Ungeschmack in der höfischen Poesie, wie eine Parodie der Kunstdichtung. Mußten doch die Schauspieler der Posse unter anderem Namen die Tiraden der Tragödien und Tragikomödien heruntersagen und in den schmachtenden Schäferdramen ihre Rollen spielen. Warum sollten sie sich nicht in der Posse für den ihnen auferlegten Zwang rächen? Sie überboten die Pointen und gezierten Einfälle der gelehrten Dichtung, und kämpften in ihrer Weise gegen sie.[1]) In den dreißiger Jahren raffte der Tod die drei Komiker rasch hintereinander weg, und dieser Umstand flocht eine neue Legende um sie. Gros-Guillaume wagte eines Tags einen hohen Würdenträger auf der Bühne nachzuahmen, und wurde infolge dieser Keckheit verhaftet. Im Gefängnis aber starb er vor Aufregung und Angst, und seine Gefährten Gaultier Garguille und Turlupin überlebten ihn nicht, so tief war ihre Trauer um den geschiedenen Freund, den unentbehrlichen Genossen ihrer Scherze. Das lustige Kleeblatt hatte ein warmes Herz unter dem Schellenkleid bewahrt. Also will es die Sage, welche freilich mit der geschichtlichen Wahrheit nicht ganz übereinstimmt.

Mit dem Rücktritt der drei genannten Komiker verschwand wiederum ein Stück der älteren volkstümlichen Posse. Wol hatte auch das spätere Theater seine Vertreter der derben Komik, aber alle diese, mochten sie nun Jodelet, Scapin, Jocrisse und wie immer heißen, waren anders geartet, da ja auch die Zeit sich geändert hatte.[2])

---

[1]) Siehe z. B. die Liebeserklärung in den Strophen, die „Le Désert des Muses“ S. 39—41 mitteilt (abgedruckt in Fourniers Ausgabe des Gaultier Garguille, S. XCIV):

„Si le vilbrequin de vos yeux
„N'eust estocadé, furieux,
„Le vieux paletot de mon âme,
„Le serrurier de ma douleur
„Ne vous ouvriroit pas, Madame,
„La fauconnerie de mon coeur.

[2]) Die Posse machte sich nicht allein auf den Bühnen der großen Gesellschaften breit; sie herrschte besonders auf den freien Plätzen, und zog dort das lachlustige Volk heran. Die Plätze bei dem Pont-Neuf, der von Heinrich IV. erbauten Brücke, und vor den Markthallen waren die richtigen Operationsfelder für Abenteurer jeder Gattung. Operateure und Charlatane trieben dort ihr Wesen, und nicht selten hatten sie wandernde Komödianten in ihrem Dienst, um das Publikum besser anzulocken. So berichtet man von dem Operateur Braquette, der im Jahr 1621 eine italienische Truppe engagiert hatte. Am bekanntesten von diesen Leuten war um jene Zeit der Mailänder Mondor mit seinem Gefährten Tabarin. Dieser letztere ergötzte das Volk durch den komischen Dialog mit seinem Meister und durch kleine, possenhafte Scenen. Die „Caquets de l'accouchée“ sprechen öfters von ihm, z. B. Seite 9 und 262. Auch Tabarins Scherze wurden gedruckt und haben selbst neuerdings ihren Herausgeber gefunden. „Oeuvres complètes de Tabarin, avec les rencontres, fantaisies et cop-à-l'âne facétieux du baron de Gratelard. Le tout précédé

Solche Verhältnisse erschwerten immerhin die Entwicklung des wirklichen Lustspiels. Mairet, der für die größere Würde und Reinheit der Tragödie so eifrig gewirkt hatte, erlaubte sich in einem Lustspiel, das er 1627 aufführen ließ, in den „Galanteries du duc d'Ossonne“, die größte Freiheit. Die Ungebundenheit der italienischen Commedia dell' Arte in Wort und Spiel konnte kaum weiter gehen als in diesem Stück. Der Herzog von Ossunna, der von Mairet auf die Bühne gebracht wurde, war als spanischer Vicekönig von Neapel erst im Jahr 1624 gestorben, und wurde nun schon als Held sonderbarer Liebesintriguen dargestellt. In der Kürze läßt sich der Inhalt des Lustspiels schwer erzählen, da es überaus verwickelt ist, und zudem jedem Gefühl des Anstands und der Moral Hohn spricht. Die Liebhaber wechseln ihre Geliebten im Handumdrehen, Gift und Dolch spielen eine Hauptrolle, und die Sprache kennt keine Scheu. Mairet scheint nicht an die Notwendigkeit zu denken, die Regel von den Einheiten auch auf das Lustspiel anzuwenden, denn er erlaubt sich fortwährenden Scenenwechsel. Nichtsdestoweniger kann man auch auf dem Gebiet des Lustspiels die Arbeit und das Ringen nach dem Besseren wahrnehmen, und der Fortschritt ist unverkennbar. Junge Dichter, die sich in der Komödie versuchen, vor allen Jean de Rotrou und Pierre Corneille, bemühen sich, ihr eine höhere Richtung zu geben. Corneille besonders hält sich nicht an die ängstliche Nachahmung der fremden Stücke, die dem französischen Publikum eine unverständliche Welt vorführen. Er versucht es, ein Bild der französischen Gesellschaft zu geben und läßt seine Personen reden, wie er sie in seinem Kreise wirklich sich unterhalten hörte. Er verschmäht die Hilfe des Hanswursts und des Capitans, und so derb uns heute auch die Sprache seiner ersten Lustspiele erscheinen mag, so zeigt sie doch einen für jene Zeit beträchtlichen Fortschritt in der Decenz. Auch bemüht er sich, seinen Personen das schattenhafte Wesen zu nehmen, sie durch leichte Charakterzeichnung zu unterscheiden und ihnen dadurch mehr Leben einzuhauchen.

So wuchs das Ansehen der Dichter und des Theaters. Richelieu hatte für das letztere eine große Vorliebe, und seine Gunst erwies sich als eine mächtige Stütze. Dramatische Aufführungen waren seine Freude, und bildeten seine hauptsächlichste Erholung von den Mühen der Staatsgeschäfte. Er unterstützte die Schauspielgesellschaften durch Geldspenden, oder er ließ ihnen zur besseren Inscenierung neuer Stücke glänzende Kostüme fertigen. In seinem eigenen Palast baute er einen großen Theatersaal, und veranstaltete darin dramatische Aufführungen mit dem Aufgebot aller Pracht; sie dienten ihm zur Verschönerung seiner Feste, zu welchen er den Hof und die höchste Gesellschaft einlud. Die Dichter, die er um sich versammelte, ermutigte er, sich der dramatischen Poesie zu widmen, und man konnte sich ihm nie angenehmer erweisen, als

---

d'une Introduction et d'une Bibliographie Tabarinique par Gustave Aventin.“ 2 Bände. Paris 1858, Jannet (Bibliothèque Elzévirienne). Tabarin starb 1634. Ihm ähnlich war Cabotin, der einer ganzen Klasse fahrender Schauspieler einen Namen gab.

wenn man seiner Neigung für das Theater huldigte. Richelieu selbst hielt sich für einen Kenner der dramatischen Poesie, und in schwachen Stunden sogar für einen Dichter. Seine Ideen ausführen zu lassen und so schnell als möglich in den Besitz einiger Meisterwerke zu gelangen, geriet er auf den sonderbaren Gedanken, mehrere Dichter zu gemeinsamer Arbeit zu vereinigen. Er gewann zu diesem Behuf außer Boisrobert, Colletet, L'Estoile auch noch Rotrou und Pierre Corneille. Die Art, wie Richelieu die Gemeinsamkeit der Arbeit verstand, zeigt, wie äußerlich er die Arbeit des Dramatikers auffaßte. Er teilte den fünf Dichtern den Plan des auszuarbeitenden Stücks mit, und trug dann jedem von ihnen die Abfassung eines Akts auf. Bei solcher Art der Arbeit kann von Stil, von Charakteristik, von konsequenter Führung keine Rede sein. Wenn es sich um eine Reihenfolge leichter, von übermütiger Laune eingegebener Abenteuer und Verwicklungen in einer Posse handelt, welche auf die genannten Eigenschaften leichter verzichten kann, so mag solche Art der gemeinsamen Arbeit am Platze sein, und ist auch bis in die neueste Zeit angewandt worden. Allein für ein Kunstwerk, eine wirklich dramatische Dichtung ist sie unmöglich. Neben den fünf Dichtern mußte auch Chapelain mit seinem Rat helfen, und einmal sogar seinen Namen leihen. Man bezeichnete die so entstandenen Stücke als die Dichtungen der „fünf Autoren“, und diese Bezeichnung blieb ihnen, auch nachdem sich Corneille zurückgezogen hatte. Dieser arbeitete nämlich nur an dem ersten Stück mit, dem Lustspiel: „La comédie des Tuileries“, das Richelieu am 4. März 1635, bei Gelegenheit eines großen Festes zu Ehren der Königin, im Arsenal aufführen ließ. Die Tradition schreibt den zweiten Akt dem Dichter L'Estoile, den dritten aber Corneille zu.[1]) Der Prolog war von Colletet. Der Plan des Stücks rührte von Richelieu her, und ist herzlich unbedeutend. Die ganze Verwicklung beruht einzig und allein auf dem verbrauchten Kunstgriff einer Verwechslung. Aglante, ein junger Edelmann, der Neffe des reichen Arbaze, kommt nach Paris, wo er sich, dem Wunsch seines Oheims gemäß, mit einer jungen Dame, Cléonice, vermählen soll. In Paris angekommen, begiebt er sich in einen „Tempel“ und erblickt dort seine Zukünftige, die er noch nicht kennt. Ihr Anblick entzückt ihn und erweckt in ihm so heiße Liebe, daß er auf die ihm bestimmte Braut verzichten will. Er fragt die schöne Unbekannte, wie sie heiße, und diese giebt einen falschen Namen an. Sie nennt sich Mégate, und auch Aglante hält es für vorsichtiger, sich ihr unter einem erborgten Namen als Philène vorzustellen. Darauf beruht das ganze Stück. Während die beiden Liebenden dem Willen ihrer Familien widerstehen und sich als Cléonice und Aglante nicht heiraten wollen, schwören sie sich als Mégate und Philène ewige Liebe. Cléonice flieht als Schäferin

---

[1]) Voltaire erzählt in der Vorrede zu seinem Commentar des „Cid“, daß er die Mitteilung von Corneilles Mitarbeiterschaft dem Herzog von Vendôme verdanke, dem Enkel Cäsars von Vendôme, welcher der Aufführung selbst beigewohnt hatte. Auch innere Gründe sprechen dafür. Gedruckt wurde das Stück erst 1638 (Paris, chez Augustin Courbé).

aus dem väterlichen Haus und stürzt sich endlich in ihrer Verzweiflung in den Teich des Tuileriengartens. In der Seine hätte sie ihren Zweck leichter erreicht, aber die Rücksicht auf die „Einheit des Orts“ ließ sie offenbar diese Wahl treffen. Zum Glück wird sie gerettet, und auch Aglante, der sich lebensüberdrüssig in den Löwenzwinger geworfen hat, ist, ein zweiter Daniel, von den furchtbaren Tieren verschont worden. So kann sich schließlich noch alles zum Guten wenden.

Richelieu beaufsichtigte die ganze Arbeit. Wir haben schon gesehen, wie reichlich er Colletet für seine Verse lohnte, dafür aber auch mancherlei Änderungen vorschlug.[1]) So konnte er mit Corneille nicht zufrieden sein, der sich erlaubt hatte, in seinem dritten Akt von dem vorgezeichneten Plan abzuweichen, und dem der Kardinal deshalb vorwarf, daß er keinen „esprit de suite“ habe. Wir wissen nicht, welcher Art die Änderung war, welche Corneille vorgenommen hatte. Störte sie den Gang des Stücks, so war Richelieus Bemerkung richtig. Aber sie beweist dann nur umsomehr, wie wenig solche Fabriksarbeit für einen selbständigen Dichter geeignet ist. Unter dem Vorwand, daß ihn Familiengeschäfte in Rouen fesselten, zog sich Corneille von der Gemeinschaft zurück. Nicht lange darauf veröffentlichte er seinen „Cid“, und die eben erwähnten Reibereien trugen nicht dazu bei, den Kardinal für die Kühnheit des neuen Dramas günstiger zu stimmen.

Die „fünf Autoren“ mußten nun ohne Corneille arbeiten. Der Erfolg ihres ersten Werks muß sehr mäßig gewesen sein, denn es verstrich geraume Zeit, bis sie einen neuen Versuch wagten. Die Tragikomödie „L'aveugle de Smyrne“ wurde erst im Jahr 1638 aufgeführt und auch gedruckt. Eine dritte Arbeit, an der Richelieu großen Anteil nahm und selbst eifrig mitgearbeitet haben soll, „La grande Pastorale“, wurde vor der Veröffentlichung Chapelain zur Begutachtung vorgelegt, und dieser sprach sich bei aller Vorsicht in der Wahl seiner Ausdrücke sehr ungünstig darüber aus. Der Kardinal war anfangs über die strenge Kritik des Gelehrten erbittert, fügte sich aber nach einigem Bedenken und gab die Idee auf, mit der „Pastorale“ auch litterarischen Ruhm zu erwerben. Sei es, daß er kein Vertrauen mehr in die gemeinschaftliche Arbeit setzte, oder daß ihn die Staatsgeschäfte zu sehr in Anspruch nahmen, während seine Gesundheit stets mehr verfiel; jedenfalls verschonte er seit diesem letzten Versuch seine vier Leibpoeten mit weiteren Aufträgen. Doch verfolgte er die Entwicklung des Theaters stets mit Interesse, drängte auch andere, ihm vertraute Dichter fortwährend zur Thätigkeit auf dramatischem Gebiet.

So hat er u. a. Jean Desmarets geradezu genötigt, für das Theater zu dichten. Desmarets (1595—1676) war in Paris geboren und hatte ein wichtiges Amt in der Marineverwaltung.[2]) Der Kardinal sah ihn gern und schätzte ihn als Dichter. Desmarets hatte schon lyrische Gedichte

---

1) Siehe Abschnitt IX, S. 157.

2) Er war „Controleur Général de l'Extraordinaire des guerres et Secrétaire général de la Marine de Levant“.

veröffentlicht und arbeitete an einem nationalen Heldengedicht, gleich seinem Freund Chapelain. Seine Absicht war, den Frankenkönig Chlodwig zu besingen. Richelieu war indessen damit nicht einverstanden; er bat ihn zunächst um einige Entwürfe zu Dramen, die er ausarbeiten lassen wolle, und als sie Desmarets vorlegte, meinte Richelieu weiter, daß nur derjenige Dichter die Entwürfe mit Erfolg ausführen könne, der sie ersonnen habe. So mußte sich Desmarets fügen, und er schrieb 1636 sein Drama „Aspasia". Andere Stücke folgten bald; denn vergebens entschuldigte sich der Dichter mit seinem „Clovis", in dem er den Ruhm des Kardinals verkünden werde. Richelieu meinte, er sei zu krank, um den Triumph dieses Epos noch zu erleben, und ziehe den Genuß eines guten Schauspiels vor. Ja es scheint, daß er sein Vertrauen, das die „fünf Autoren" nicht ganz gerechtfertigt hatten, nun auf Desmarets übertrug. Der despotische Minister wähnte wol, wie in der Politik auch in der Poesie seinen Willen diktieren zu können. Im Jahr 1639 wurde auf der Bühne des Palais-Cardinal Desmarets Tragikomödie „Mirame" aufgeführt, und es hieß, daß Richelieu einen bedeutenden Teil derselben selbst verfaßt habe. Trotz der Pracht der Ausstattung und trotz mannigfacher Vorsichtsmaßregeln, wie z. B. der Einführung einer Claque, gefiel das Stück doch nicht. Unter den weiteren dramatischen Dichtungen Desmarets sind noch die „Visionnaires" anzuführen, welche gegen die Precieusen gerichtet waren. Kaum aber hatte Richelieu die Augen geschlossen, als Desmarets seine dramatischen Dichtungen aufgab, um sich seinen anderen poetischen Arbeiten zu widmen.[1]) Selbst zwei begonnene Dramen ließ er unvollendet liegen. Desmarets gehört übrigens wie auch die anderen Dichter, welche Richelieu beschäftigte, schon zu einer späteren Generation. Rotrou besonders, dessen Dichtungen sich auch in der folgenden Epoche neben den Dramen Corneilles auf der Bühne behaupteten, wird uns in dem zweiten Teil dieses Werks noch besonders beschäftigen. Rotrous Mitarbeiter Boisrobert haben wir bereits öfter erwähnt, und die zwei letzten der „fünf Autoren", L'Estoile und Colletet, waren ohne jede Bedeutung. Es sei darum hier nur noch kurz erwähnt, daß Claude de L'Estoile, Sieur de Saussay,[2]) der Sohn jenes Pierre de L'Estoile war, welcher durch seine Memoiren über die Zeit Heinrichs III. und Heinrichs IV. für ihre Kenntnis sehr wichtig geworden ist.[3]) Geboren im Jahr 1602, nach anderen schon fünf Jahre früher, war er der Liebling des Kardinals und einer der Ersten, welche in die Akademie aufgenommen wurden. Von seinen lyrischen Gedichten sind nur jene erhalten, welche in den Anthologien der Zeit abgedruckt sind. Die meisten waren noch nicht veröffentlicht, als L'Estoile 1652 starb, und

---

[1]) Die „Oeuvres poétiques du sieur Desmarets" (Paris 1642, chez Henry le Gras) enthalten seine Dramen: „Roxane", „Scipion", „Les Visionnaires", „Aspasie" und eine Reihe Gedichte.

[2]) Siehe Goujet, Bd. XVI, S. 153.

[3]) „Journal des choses advenues durant le règne de Henri III" und „Journal de Henri IV". Mitgeteilt in der Sammlung von Memoiren zur französischen Geschichte, herausgegeben von Monmerqué.

ein strenggläubiger Freund, dem er sie anvertraute, opferte sie den Flammen. An selbständig gearbeiteten dramatischen Werken erschien von ihm noch eine Tragikomödie: „La belle Esclave“ (1643), und ein Lustspiel: „La comédie des filous“ (1647), beide ohne Wert, trotz der großen Sorgfalt, mit welcher L'Estoile an ihnen feilte.

Guillaume Colletet (1598—1659) war Advokat in Paris, aber ohne Praxis. Außer den dramatischen Arbeiten, die er auf Geheiß Richelieus lieferte, hat er nichts für die Bühne gearbeitet. Dagegen war er Lyriker, und als solcher nicht besser und nicht schlechter als viele andere. Früher wohlhabend, geriet er allmählich durch seine Sorglosigkeit in große Armut, die er jedoch mit philosophischer Resignation ertrug. Auch als Gelehrter und Ästhetiker trat er auf. Seine Aufsätze über verschiedene litterarische Fragen wurden 1658 in einem Band, unter dem Titel „Art Poétique“ vereinigt, herausgegeben. Sein Sohn, François Colletet, der sich ebenfalls als Dichter versuchte, lebte in sehr ärmlichen Verhältnissen, was ihm Boileau in wenig großmütiger Weise vorhielt.[1])

Das Gesagte wird erkennen lassen, welcher Art Richelieus Einfluß auf die Entwicklung des Theaters war. Er förderte sie wie ein begeisterter Dilettant, dem große Mittel zu Gebote stehen. Seine ästhetischen Ansichten suchte er ein einziges Mal zur Geltung zu bringen, als er gegen den „Cid“ auftrat, und gerade in diesem Fall hätten die Gegner Corneilles auch ohne den Schutz des mächtigen Kardinals Lärm genug gemacht. Im übrigen zeigt sich nirgends, daß Richelieu besondere Ideen über die dramatische Poesie gehabt hätte. Die Stücke, die unter seinem Schutz verfaßt wurden, hatten keinen Charakter; sie scheiterten trotz ihres Gönners und gingen spurlos unter. In einem Punkt aber hat Richelieus Vorliebe für das Theater Dichtern und Künstlern genützt. Es ist unverkennbar, wie sehr die allgemeine Ansicht von der Bedeutung des Theaters sich damals im Lauf weniger Jahre änderte. Je mehr sich das gebildete Publikum für das Theater interessierte, umsomehr strebte dieses, sich solcher Gunst würdig zu erweisen, und diese fortschreitende Veredlung gewann ihm wiederum die Achtung weiterer Kreise. Und so gestaltete sich nicht allein die sociale Stellung der Dichter, sondern auch die der Schauspieler um vieles besser. Das Beispiel Richelieus mußte hier mächtig wirken. Schon Corneille durfte in seinem Lustspiel „L'Illusion“ (1636) von der Bewunderung reden, die man dem Theater zolle. Was man noch jüngst verachtet habe, sei jetzt allen Gebildeten teuer.[2])

---

[1]) Boileau, Sat. I, v. 77:

> Tandis que Colletet, crotté jusqu'à l'échine,
> S'en va chercher son pain de cuisine en cuisine,
> Savant en ce métier si cher aux beaux Esprits,
> Dont Monmaur autrefoit fit leçon dans Paris.

[2]) Corneille, L'Illusion comique, Acte V, sc. 5, v. 57 ff. Clindor ist nach vielen Abenteuern Schauspieler geworden, und ein Magier, Alcandre, tröstet darüber Clindors Vater:

> Cessez de vous en plaindre. A présent le théâtre
> Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,

Ähnlich sagte Mairet in der Vorrede zu seinen „Galanteries du duc d'Ossonne", das Lustspiel sei so rein geworden, daß jede anständige Frau das Theater des Hôtel de Bourgogne ohne Skrupel besuchen könne, eine Behauptung, die sich in dem Vorwort gerade zu dem genannten Stück allerdings sehr sonderbar ausnimmt.[1]) Die Thatsache war indessen im ganzen richtig, und wenn die besten Lustspiele jener Zeit stellenweise noch eine Sprache führen, die uns über die Maßen derb erscheint, so muß man dabei berücksichtigen, daß selbst die feinste Gesellschaft damals eine Freiheit des Ausdrucks gestattete, welche die ängstlichere moderne Gesellschaft entsetzen würde.

Einige Jahre später verfügte eine Verordnung Ludwigs XIII., daß der Beruf eines Schauspielers fortan nicht mehr als ehrlos betrachtet werden dürfe.[2]) Freilich vermag keine einfache Verordnung, selbst eine königliche nicht, die Anschauungen eines ganzen Volkes zu ändern und dessen Vorurteile zu verbannen. Auch Ludwig XIII. konnte dem Schauspielerstand nicht ohneweiters eine geachtete Stellung in der Gesellschaft anweisen. Die Mehrzahl der Künstler hatte ein sehr bewegtes Leben hinter sich, und daß die Welt des Bürgertums sich ihnen gegenüber argwöhnisch zurückhielt, ist erklärlich. Diese Verachtung konnte nur langsam

---

Et ce que votre temps voyoit avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuples, et le plaisir des grands:
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
— — — — — — — — — —
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles;
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles;
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.

Ähnlich sagt Tristan L'Hermite in einem Gedicht an Mlle. D. D., um sie zu ermutigen, daß sie sich dem Theater widme:

Fuy-tu cette profession
Comme suspecte d'infamie?
Aujourd'hui c'est une action
Dont la gloire se rend amie.

Cette crainte est le sentiment
D'une raison qui n'est pas saine,
Depuis que nostre grand Armand
Daigne prendre soin de la scène.

[1]) Die „Galanteries" erschienen 1631 im Druck. In der Vorrede heißt es: „Les plus honnêtes femmes fréquentent maintenant l'Hôtel de Bourgogne avec aussi peu de scrupule qu'elles feroient celui du Luxembourg".

[2]) „Que leur profession ne fût plus imputée à blâme aux comédiens et ne préjudiciât pas à leur réputation dans le commerce public." Vergl. Moland, Ausgabe von Molières Werken, Bd. I, S. XXXIII.

schwinden. Versagte man doch Molière noch ein christliches Begräbnis, und selbst im vorigen Jahrhundert verweigerte man der bekannten Schauspielerin Adrienne Lecouvreur eine Ruhestätte auf dem Friedhof. Aber jene Verordnung Ludwigs war ein Symptom des Umschlags in der Stimmung; sie brach die Bahn und bezeichnet eine bedeutsame Wendung in der äußeren Geschichte des Theaters.

Auch diese Bedingung mußte erst erfüllt sein, bevor sich ein wahrhaftes Drama erheben konnte. Wie aber im Frühling nach einem weichen, warmen Regen die Blätterknospen sich überraschend schnell öffnen und, von der belebenden Sonne durchdrungen, der Wald mit einem Mal in seinem herrlichsten Laubschmuck prangt, so erging es auch hier. Das Drama hatte sich so weit entwickelt, daß es nur eines Sonnenstrahls in ein echtes Dichtergemüt bedurfte, um es zur schönsten Blüte zu entfalten.

Bibliographische Notiz. Zum Schluß verweisen wir noch zur Vergleichung auf Demogeot, Tableau de la littérature française au 17me siècle avant Corneille et Descartes (Paris 1859, Hachette & Cie.); Tivier, Histoire de la littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid (Paris 1873, Thorin) und auf Kreyßig, Geschichte der französischen Nationallitteratur (Berlin 1873, Nicolai), 4. Auflage.

XI.

Schlußbetrachtung.

Wir haben die litterarische Bewegung in Frankreich während des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts mit Aufmerksamkeit verfolgt und uns mit den Ideen, den Bestrebungen, den Arbeiten jener Zeit vertraut zu machen gesucht. Wir wünschten, uns den geistigen und socialen Zustand des Volkes in einem klaren Bild zu vergegenwärtigen, um die weitere Entwicklung der Litteratur besser verstehen zu können. In dem lebendigen Treiben, dem eifrigen und geräuschvollen Thun der ganzen Epoche, die wir nun rückschauend mit einem Blick übersehen können, fanden wir zwar eigentümliche Menschen, merkwürdige Kämpfe, folgenschwere politische und gesellschaftliche Wandlungen, allein es war uns nicht vergönnt, unser Herz an wahrhaft großen, das Gemüt erhebenden Erscheinungen zu erfreuen. Der Wanderer, der einen anstrengenden Weg zurückzulegen hat, fühlt sich oft durch die Erhabenheit der Naturschönheiten, die sich seinem Auge in reizvoller Abwechslung bieten, für die weitere Reise gestärkt und ermutigt. Nicht ganz so ist es uns bis jetzt auf unserer Wanderung ergangen. Wir hatten keine Geistesthaten, welche Marksteine in der Geschichte der Menschheit bilden, zu verzeichnen; keine Werke unvergänglicher Poesie ließen den Glanz jugendlicher Schönheit verklärend auf die ganze Zeit fallen. Im Gegenteil, unser Pfad führte uns oft durch dürre Gegenden, welche nur selten einen erfrischenden Ruhepunkt boten.

Und dennoch bilden diese dreißig Jahre eine wichtige Zeit für die Geschichte der französischen Litteratur. Denn während derselben wurde der Grund für den späteren Ausbau gelegt; der ganze Charakter der klassischen Epoche findet sich in der vorhergehenden Zeit schon bedingt und in seinen Hauptzügen angedeutet. Ein Verständnis der großen Litteraturentwicklung von Corneille bis zu Labruyère und Fénelon ist ohne eine genaue Kenntnis dieser vorbereitenden Arbeit unmöglich.

Wir hatten darum zunächst zu zeigen, welche tiefe Kluft das 17. Jahrhundert von seinem Vorgänger schied. Der Umschwung in den politischen Machtverhältnissen des Königtums und der verschiedenen Gesellschaftsklassen, welchen die Bürgerkriege zur Folge hatten, die Wandlung in den Ansichten, den Gefühlen, dem Geschmack, die bei der Wende des Jahrhunderts statthatte, bezeichnen eine Revolution, die in vieler Hinsicht tiefer griff, als die sogenannte erste Revolution zwei Jahrhunderte später. Wir sahen, wie alles neu zu begründen war, und wie es lange Jahre des Tastens und Suchens bedurfte, bevor man sich

wieder zurecht fand und eine neue, feste Organisation schaffen konnte. Nicht minder mühsam war in der Litteratur der Weg von Ronsard bis Corneille, und die Änderung nicht minder bedeutend. Das Ideal, das Ronsards Zeitgenossen vorgeschwebt hatte, die Ausbildung einer klassischen nationalen Sprache und Litteratur, sollte erst sechzig Jahre später von Corneille verwirklicht werden. Allein da die Verhältnisse sich geändert hatten, trug die Litteratur, die nun erwuchs, andere Blüten, und zeitigte andere Früchte, als sie getragen hätte, wenn sie sich in dem Jahrhundert zuvor, von einem aufstrebenden Bürgertum gepflegt, hätte entfalten können. So aber hatten wir in den einleitenden Abschnitten nachzuweisen, wie der dritte Stand durch eine gewaltsame Reaktion geschwächt wurde, und sich an dem Aufbau der Litteratur nur in geringem Maß beteiligen konnte.

Bei der Betrachtung der Verhältnisse in den ersten drei Decennien des Jahrhunderts fanden wir mehrere Erscheinungen, deren Zusammentreffen bewirkte, daß das Geistesleben des französischen Volkes die Richtung annahm, welche es so lange konsequent verfolgte. Es war zunächst der Einfluß, den der Adel fast ausschließlich auf die Litteratur ausübte, sodann die Einseitigkeit der Ideale jener Zeit und die Armut ihrer Gedankenwelt, sowie endlich das dadurch hervorgerufene Übergewicht der äußeren Form über den geistigen Gehalt in den Schöpfungen der ganzen Epoche.

Nur die hohe Gesellschaft hatte zu jener Zeit die Bildung, die Mittel und die nötige Muße, um sich für die Litteratur zu interessieren und sie durch ihre Teilnahme und freigebige Unterstützung zu kräftigen. Der politischen Macht beraubt, mehr und mehr an den Hof gefesselt und ohne ernste Aufgabe, suchte der Adel sein Genüge in einem bald gröberen, bald edleren Lebensgenuß. Die Dichtkunst schien ihm dazu eine passende Hilfe; sie galt ihm eben auch nur als ein Zeitvertreib, als ein Schmuck des geselligen Lebens. Aber indem die vornehme Gesellschaft ihrem Geschmack an den Worten der Dichtkunst Raum gab, gewann sie dadurch einen maßgebenden Einfluß auf dieselbe. Sie bestärkte die Litteratur in ihrem Streben nach Feinheit, Eleganz, Klarheit, wie sie ihrerseits durch das rege Interesse für die Werke des Geistes sich selbst hob und jene Bildung erlangte, welche sie vor der Aristokratie anderer Länder so vorteilhaft auszeichnete. Diese übermächtige Einwirkung der hohen Gesellschaft auf die Entwicklung der Litteratur hatte indessen auch ihre großen Nachteile. Wenn auch die Mittelklassen schon zur Zeit Ludwigs XIV. einen stetig wachsenden Anteil an der Litteratur nahmen und ihr einen neuen Geist einhauchten, so hat doch die französische Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts niemals verleugnen können, daß sie sich aus einer höfischen Litteratur entwickelte. Man sehe, wie sich ein Jahrhundert später, unter den ungünstigsten Verhältnissen, aber frei aus dem Volksgeist erwachsend, die klassische Litteratur in Deutschland entfaltete, und man wird den Unterschied verstehen, der durch diesen entgegengesetzten Gang der Entwicklung hervorgerufen wurde.

Der zweite Faktor, den wir betonen mußten, war die geistige Armut der damaligen Zeit, und ihr Mangel an Schwung. Die Folgen der verderblichen Bürgerkriege, die den Kern des Volkes am schwersten betroffen hatten, machten sich immer noch schmerzlich fühlbar. Die Nation sehnte sich nach Ruhe, sie suchte neue Kräfte zu sammeln und war jedem Kampf, besonders jedem Kampf um höhere geistige Güter auf längere Zeit abgeneigt. Nirgends verspürte man den Hauch eines erhebenden, das Gemüt läuternden Strebens nach Humanität, nach Freiheit, nach Wahrheit. Selbst die Philosophie wagte nur schüchtern einige Schritte von dem betretenen Weg abzuweichen. So sprach aus der Litteratur der damaligen Zeit kein mächtiger Volksgeist. Die französische Litteratur kümmerte sich noch nicht um das Volk und konnte folglich auch nicht zu ihm reden. Sie konnte nur die Anschauungen und Ideale der aristokratischen Gesellschaft, eines engbegrenzten Kreises, zur Geltung bringen. Diese Ideale aber hatten keinen hohen Flug; sie waren mehr eine Sache der Konvention und künstlich zur Geltung gebracht. Nur in der damals so eigentümlich gekünstelten vornehmen Welt der romanischen Länder konnten sie ihre Entstehung finden und sich längere Zeit erhalten. Liebe und Ehre galten als die beiden Leitsterne, welche die edlen Menschen führen sollten: Liebe und Ehre erschienen als die einzigen Güter, um welche ein ritterlicher Sinn sich mühen solle, deren Besitz allein dem Leben einen Wert zu geben vermöge. Und selbst diese beiden Begriffe waren sonderbar entstellt. Wir haben gesehen, wie das Gefühl der Liebe jeder wahren Regung entfremdet und, durch spitzfindig ersonnene Begriffe gefälscht, zur frostigen Galanterie wurde; und in ähnlicher Weise beschränkte sich die Idee der Ehre auf eine von kleinlichem Geist geregelte Standesehre, deren Gebote dem größeren Publikum niemals verständlich werden konnten.

Wir werden die Ideale des 17. Jahrhunderts und deren Einfluß auf die klassische Litteratur Frankreichs in unserem zweiten Teil genauer besprechen. Hier wollen wir nur darauf hindeuten, daß man im Beginn des 17. Jahrhunderts umso größeres Gewicht auf die äußere Form legte, je geringer damals die Kraft des geistigen Lebens war. Nach so schweren Stürmen wollte man das Leben genießen; aber man begann, den Genuß in feinerer Form zu wünschen. Man centralisierte, ordnete, vereinfachte, wie in der Politik, so in der Litteratur: man klärte, feilte, regelte die Beziehungen des geselligen Lebens nicht minder wie die Sprache und die Erzeugnisse der Dichtung. Eine verständige Nüchternheit gab auf allen Gebieten den Ton an.

Trotz dieser entschiedenen Betonung der Form kam man über eine enggezogene Grenze nicht hinaus. Es fehlte die Harmonie, das Feuer der Begeisterung im Leben wie in der Litteratur. Die Arbeit der ganzen Epoche war mehr vorbereitender Natur, und eine geraume Zeit mußte verstreichen, bevor die Sprache die ersehnte Ausbildung erlangte. Aber mit diesem formalen Gewinn war nicht viel erreicht, wenn nicht gleichzeitig das Volk in seinem geistigen Leben erstarkte.

Eine Litteratur, die nur für eine kleine Schichte des Volkes bestimmt scheint, muß einseitig werden und verarmen. Auf diesem Weg war die französische Dichtung trotz aller ihrer reformatorischen Bemühungen. Sollte sie wirklich Großes leisten, so mußte zuvor der Bann, der sie lähmte, gebrochen und das Volk selbst zur Teilnahme gerufen werden. Diese Aufgabe übernahm die Bühne, die ohne die Teilnahme weiterer Kreise nicht bestehen kann. Darum sehen wir die dramatische Dichtung in so rascher Entwicklung, sobald nur einmal die Aufmerksamkeit des Volkes für sie gewonnen ist. Während auf den anderen Gebieten der Poesie: in der Lyrik, im Epos, im Roman, die alte Manier noch lange vorherrscht, erhebt sich das Drama im Lauf weniger Jahre zur Höhe einer nationalen klassischen Dichtung. Die dramatische Poesie eröffnete die Epoche der großen französischen Litteratur und wußte auch später den klassischen Charakter am reinsten und entschiedensten darzustellen.

In den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts erhoben sich zwei Männer, welche den Geist des französischen Volkes vorzüglich zum Ausdruck brachten und auf ihre Landsleute den mächtigsten und nachhaltigsten Einfluß ausübten, Corneille und Descartes. Wie Corneille durch sein Sprachgefühl, seine stürmische Beredsamkeit, den Schwung und die Kraft seiner dramatischen Dichtungen der französischen Litteratur eine neue Richtung gab, die sie lange Zeit bewahren sollte, wie er der poetischen Sprache seines Volkes eine bis dahin ungekannte Schönheit und Macht verlieh, so förderte Descartes fast gleichzeitig durch seine philosophischen Arbeiten die seit lange begonnene Ausbildung der Prosa, und sicherte der rationalistischen Denkweise, die schon vor ihm zur Geltung gelangt war, die dauernde Herrschaft in Frankreich. Er brachte den Charakter der Nation in seinem „Discours de la méthode“ so wunderbar zum Ausdruck, daß dieses Werk bis heute noch als die wichtigste philosophische Leistung Frankreichs anzusehen ist.

Corneille und Descartes sind die zwei mächtigen Geister, welche die französische Litteratur zur Höhe führen und ihr den Stempel ihres Geistes aufdrücken. Ihnen wird daher der folgende Teil unseres Werks vorzugsweise gewidmet sein.



II. Theil.



Die Litteratur
unter dem Einfluß der aristokratischen Gesellschaft.
1636—1653.

Einleitung.

Auf seinen Wanderungen durch fremdes Land gelangt der Reisende wol manchmal auf eine Höhe, wo sich ihm unerwartet eine neue weite Aussicht öffnet. Sein überraschtes Auge schweift über eine fruchtbare Ebene, die von einem mächtigen Gebirge begrenzt wird. Wie eine glatte, blaue Wand steigt es am Horizont empor, aber obwol noch meilenweit entfernt, läßt es schon deutlich seinen Charakter erkennen. Denn die Höhen heben sich entweder in schön geschwungenen, harmonischen Linien von dem Himmel ab oder sie zeigen in der unregelmäßigen Folge jäh aufsteigender Spitzen und tief eingeschnittener Thäler das Bild der Rauheit und wilden Laune. Was aber in der Ferne tot und eintönig erschien, gewinnt mannigfaltige Form und individuellen Charakter, sobald man sich nähert, bis sich zuletzt ein zauberhaftes Bild landschaftlicher Schönheit entfaltet. Wo der Wanderer früher nur eine gleichförmige Gebirgsmasse gesehen hat, entdeckt er jetzt vorspringende Hügel und sanfte Thäler, ein reizendes Farbenspiel von Licht und Schatten; bemerkt er, weiter vorschreitend, den Wechsel von Wald und Wiesen, nacktem Gestein und fruchtbarem Feld, findet er überall Leben und Kultur. Wie anders wirkt dieses Einzelbild in seiner Mannigfaltigkeit auf ihn ein, und doch wird es das erste allgemeine Urteil über die Natur des ganzen Gebirgszugs nur bestätigen.

Ähnlich ergeht es uns mit der Geschichte der Nationen. Übersichtlich betrachtet, zeigt jedes Volk einen eigentümlichen Charakter, dessen Bild uns unverwischt erhalten bleibt, auch wenn uns bei genauerer Erforschung seines Wesens eine Fülle eigenartiger Gestalten und verschiedenster Typen entgegentritt. — Nicht anders verhält es sich mit unserem Urteil über die einzelnen Jahrhunderte. Ein jedes erscheint uns

zuerst wie von einem Streben, von einem Willen beseelt, demselben Geschmack huldigend, wie ein selbständiges, sein eigenes Leben führendes Individuum. Geht man jedoch näher in seine Geschichte ein, so erkennt man bald auch hier, wie bei dem Gebirge am Horizont, lebensvolle Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Erscheinung. Was uns einheitliches Streben schien, zeigt sich nun vor unserem Blick als auf- und abwogender Kampf, als Sieg, Aufschwung und Niedergang.

Die einleitenden Seiten unseres ersten Teils haben die Arbeit des 17. Jahrhunderts als eine den Reformideen der früheren Zeit entgegengesetzte Thätigkeit bezeichnet. Als charakteristisch erschien uns sein Streben nach Ordnung und Klarheit, mit dem sich ein feiner Sinn für die Schönheit der Form verband. Wir sahen, wie diese Tendenzen in der Politik zur Centralisation und straffen Organisation, zur Stärkung der königlichen Macht führten; wie sie im geselligen Leben der oberen Klassen einen oft künstlichen, im ganzen aber geistig angeregten Verkehr begründeten, wie sie in der Litteratur den Weg zur klassischen Höhe zeigten.

Dieser Eindruck bleibt uns, auch wenn wir die einzelnen Ereignisse schärfer ins Auge fassen. Die Menschen jener Zeit lassen alle den fördernden oder mäßigenden Einfluß dieses Grundzugs erkennen, mögen sie sonst auch ihrem Charakter nach völlig verschieden sein. Das Frankreich des 17. Jahrhunderts schlug keine jener großen geistigen Schlachten, die oft das Schicksal ganzer Erdteile bestimmen; es bebte nicht unter den Zuckungen innerer Leiden, schwerer Seelenkämpfe, die in den glühenden Worten einzelner ihren Ausdruck finden: es hatte keinen Dante, keinen Rousseau. Es kannte nicht jene Unruhe der Seele, nicht den dunklen Drang, den verzehrenden dämonischen Durst nach Wissen und Genießen, und so schuf es auch kein Gedicht, in dem sich, wie im „Faust“, das bedrängte Gemüt einer ganzen Generation offenbart.

Gerade im Gegenteil. Das 17. Jahrhundert brachte für Frankreich eine Zeit der Sammlung, der harmonischen Übereinstimmung zwischen Sinnen und Handeln, Wollen und Vollbringen, zwischen den Gedanken und ihrem Ausdruck, der Sprache. Nach den furchtbaren dreißigjährigen Religionskriegen ist es geradezu wunderbar, das Volk nicht etwa in armseligem Dahinsiechen zu erblicken, sondern eine Nation zu finden, welche den Eindruck jugendlicher Kraft macht und im entschiedenen Aufschwung begriffen ist. Freilich war das Bürgertum, das in früherer Zeit republikanische Gesinnung gehegt und seinen Anteil an der Regierungsgewalt verlangt hatte, zurückgeschlagen worden. Es hatte die Kraft und den Mut verloren, sein Recht aufs neue direkt zu fordern. Aber es gab seine Ansprüche nicht auf; es wählte nur den sicheren Weg statt des gefährlichen Pfads, indem es in langsamer Arbeit erst seine Kräfte sammelte und darauf bedacht war, das Nächstliegende zu erreichen, um sich wieder eine feste Stellung zu schaffen. So war der Kampf um die Herrschaft, den man im 16. Jahrhundert geführt hatte, noch keineswegs ausgerungen; er war nur auf ein friedliches Feld übergeleitet und man focht mit an-

deren Waffen. Ja selbst der religiöse Streit, der mit Heinrichs IV. Bekehrung geschlichtet schien, währte im stillen noch fort. Von Zeit zu Zeit züngelten die Flammen unter der dichten Aschendecke hervor, und bewiesen, daß die Lohe noch keineswegs erloschen war.

Dem 17. Jahrhundert seinen Charakter noch deutlicher aufzuprägen, vereinten sich drei Factoren: die überwältigende Macht des neu auflebenden Altertums, der Einfluß Spaniens und Italiens, sowie das Bündnis, das seit kurzem Königtum und Papsttum miteinander geschlossen hatten.

Wir haben bereits in dem ersten Teil dieses Werks die Einwirkung des alten Rom nachgewiesen. Sie machte sich nicht allein in der Litteratur geltend, sondern formte auch die politischen Anschauungen des französischen Volkes um. Aber nicht das republikanische Rom, sondern die Stadt der ersten Cäsaren mit ihrer Theorie des unumschränkten Herrschertums und ihrer höfischen und rhetorischen Litteratur wurde für das 17. Jahrhundert maßgebend.

Nicht minder anregend war das Vorbild der spanischen und italischen Nachbarländer; dasselbe wirkte sogar noch stärker, weil es nahe und lebendig war. In der Vorrede zu „Persiles und Sigismunde“ konnte Cervantes behaupten, daß jedermann in Frankreich sich mit der spanischen Sprache beschäftige.[1]) Wie die Schauspiele, die Romane, wie die Sitten- und Lebensanschauungen von jenseits der Pyrenäen und der Alpen nach Frankreich gebracht wurden, haben wir schon geschildert. Doch hat man vielleicht noch nicht genugsam beachtet, daß auch die Theorie von der königlichen Machtvollkommenheit aus Spanien kam, wo die Könige früher als anderswo jede hemmende Fessel abgestreift und besonders die Cortes der einzelnen Provinzen ihrer politischen Bedeutung beraubt hatten. Ludwig XIV., der seine Autorität so unumschränkt gestaltete, hat auch hierin, bewußt oder unbewußt, nur das Vorbild der spanischen Habsburger nachgeahmt. Selbst die Kirche hatte sich vor den Königen von Spanien beugen müssen. Schon Ferdinand der Katholische hatte für sich und seine Nachfolger dem Papst gegenüber das Recht behauptet, die geistlichen Stellen in seinem Land nach eigenem Gutdünken zu besetzen.

Frankreich in der einmal eingeschlagenen Richtung festzuhalten, half noch ein dritter Umstand: das Bündnis des Königtums mit der Kirche. Während sich die Hierarchie in den früheren Jahrhunderten grundsätzlich der fürstlichen Gewalt widersetzt hatte, um sie nicht selbstständig und übermächtig werden zu lassen, hatte Papst Pius II. zuerst diese Tendenz mit Bewußtsein aufgegeben, und seit dem Schluß des Tridentiner Konzils (1563) ging das Papsttum Hand in Hand mit dem Königtum.[2]) Geistliche und weltliche Macht versöhnten sich, um die gefährlichen Neuerer, welche Staat und Kirche reformieren wollten, ge-

[1]) Darüber, wie überhaupt über den Einfluß Spaniens und Italiens auf Frankreich siehe I. Teil, S. 18, dieses Werks, sowie E. Baret, Espagne et Provence, Clermont-Ferrand, 1857, p. 214.

[2]) Siehe Leopold v. Ranke, Geschichte der Päpste, I, S. 351 (4. Aufl. 1854).

meinsam zu bekämpfen. Wie sich nun nach der Beendigung der Hugenottenkriege Frankreich in seinem staatlichen Leben überraschend schnell erholte, so zeigte auch die katholische Kirche, die schwer gelitten hatte, das Bemühen, sich in den Gemütern des Volkes neu zu befestigen. Der Klerus wurde reformiert, die in Frankreich ansässigen Mönchsorden der Benediktiner, Cistercienser, Augustiner einer strengen Disciplin unterworfen, fremde Orden neu nach Frankreich verpflanzt. Im Jahr 1604 wurde das erste Kloster der Karmeliterinnen, die aus Spanien kamen, in Frankreich begründet, und nach 25 Jahren zählte man deren schon vierzig.

Jeanne de Rabutin-Chantal, die Großmutter der Sévigné, vernachlässigte zwar die Erziehung ihres Sohns, gründete aber mit François de Sales den Orden der „Visitandines“ oder Salesianerinnen und errichtete für denselben über achtzig Klöster. Der Freund Descartes', Kardinal Berulle, stiftete 1613 den Orden „de l'Oratoire“, dessen Mitglieder sich der Ausbildung der Geistlichen widmeten. Vincenz de Paula reformierte die Armen- und Krankenpflege, und suchte mit der Hingebung eines opferfreudigen Gemüts das unsägliche Elend, das er überall fand, zu lindern. Besondere Aufmerksamkeit aber schenkte die Kirche der Erziehung des Volkes. Unter Heinrich IV. kamen die Jesuiten zurück und übernahmen einen größeren Teil des Unterrichts. Im Jahre 1606 erneuerte Heinrich ein altes Edikt, das den Volksschullehrern auferlegte, sich von den Geistlichen hinsichtlich ihrer Fähigkeit prüfen zu lassen, und die Bischöfe beförderten eifrig die Verbreitung der öffentlichen Schulen. Ihr Zustand war freilich jämmerlich genug.[1])

In der ersten Zeit des Jahrhunderts war man sich des Ziels noch nicht klar bewußt. Wir haben gesehen, wie die innere Politik nach dem Tode Heinrichs IV. hin und her schwankte, wie der Geschmack unentschieden war, wie man gewissermaßen tastend seinen Weg suchte. Die Politik fand zuerst eine bestimmte Richtung, die ernsten Ereignisse in den Nachbarländern gaben den französischen Staatsmännern einen deutlichen Wink. In Deutschland entbrannte der furchtbare Krieg, der ebensowol um die Religion, als um die kaiserliche Macht geführt wurde; in England geriet der König mit dem Parlament in Fehde und der Ausbruch des Bürgerkriegs drohte auch dort. Umso entschiedener arbeitete Richelieu darauf hin, in Frankreich die Wiederkehr ähnlicher Zustände zu verhüten. Während in Deutschland die Reichsfürsten sich jeder Verpflichtung gegen den Kaiser zu entziehen suchten, demütigte Richelieu die stolzen Vasallen seines Königs und duldete keinen Widerstand gegen den Willen des Monarchen.

Fast gleichzeitig mit dieser Stärkung der königlichen Autorität arbeitete sich auch die französische Litteratur aus dem Ungeschmack und der überfeinen Zierlichkeit zur Klarheit und klassischen Schönheit empor. Der „Cid“ bezeichnete den Anbruch einer neuen großen Zeit.

---

[1]) Vergleiche Albert Babeau, Le village sous l'ancien régime. Paris 1879, Didier & Cie. 2. édit. livre V, ch. 1 („l'école“), p. 283.

Allein noch war weder die königliche Macht auf die Dauer gesichert, noch auch die Litteratur ihres Erfolgs gewiß. Noch war manche Krise zu bestehen, bevor beide ihr Ziel erreichten, und die politischen Schwankungen blieben nicht ohne Einfluß auf die litterarische Entwicklung. Auch hier zeigt es sich wieder, daß Politik und Litteratur in engster Wechselbeziehung zu einander stehen.

Auf die Periode des Umschwungs während der ersten Decennien des 16. Jahrhunderts folgte naturgemäß eine Zeit des Rückschlags. Zunächst in der Politik. Die Aristokratie, welche sich ihres Einflusses beraubt sah, versuchte es, die verlorene Position wieder zu gewinnen. Sie erhob sich noch einmal zum Ansturm gegen die Macht des Königtums. Dieses letzte Aufraffen des Adels fällt in die späteren Jahre der Regierung Ludwigs XIII. und in die Zeit der Regentschaft. Es war ein wichtiger Zeitraum, wenn er auch nur wenige Jahre umfaßte (1636 bis 1653). Erst nach heftigem Kampf errang das Königtum im Krieg der Fronde den entscheidenden Sieg, der seine Macht 150 Jahre begründete und das Princip der absoluten Herrschergewalt des Monarchen zur Geltung brachte. Daß Ludwig XIV. anfangs noch Mazarin für sich regieren ließ, und erst später selbständig auftrat, ändert nichts in der Thatsache.

Betrachten wir in raschem Überblick die politische Geschichte jener Jahre.

Richelieu, der Mann mit dem eisernen Geist in dem schwachen Körper, hielt Frankreich fest unter seiner Herrschaft. Wer sich gegen ihn erhob, büßte mit seinem Blut. Die Aufstände des Volkes in den einzelnen Provinzen wurden ohne Erbarmen niedergeschlagen, die revoltierenden Großen nicht minder streng behandelt. Montmorency legte sein Haupt auf den Block, obwol er mit der königlichen Familie verwandt war; Cinq-Mars, des Königs Liebling, mußte sterben, als er sich in verräterische Verbindungen mit dem Ausland einließ. Dachte doch Richelieu ernstlich daran, sogar den Bruder des Königs, Gaston von Orléans, den ewigen Unruhestifter, vor Gericht zu stellen; und nur dessen demütige Unterwerfung konnte ihn zur Nachsicht bewegen. Ja er ging noch weiter und erkühnte sich, die Königin in Untersuchung zu ziehen und auf ihre Papiere Beschlag zu legen. Dennoch hat auch Richelieu nicht vermocht, den widerspänstigen Geist der großen Vasallen ganz zu bändigen. Noch im Jahr 1641 verbündete sich der Herzog von Bouillon mit einem Prinzen aus königlichem Geblüt, dem Grafen von Soissons, sowie mit dem Herzog von Guise, und rief kaiserliche Truppen unter Lamboi ins Land. Der Aufstand mißlang; Soissons fiel in einem Gefecht und Bouillon mußte auf die Souverainetät, die er bis dahin über Sedan besessen hatte, verzichten.

So erklärt es sich, wie die Hoffnungen der stolzen Herzoge und Pairs, welche die Herrschaft Richelieus nur zähneknirschend ertragen hatten, wieder auflebten, als der verhaßte Minister 1642 das Zeitliche segnete und sein König, Ludwig XIII., ihm schon das Jahr darauf folgte.

Eine schwache Regentschaft konnte den Ehrgeizigen Gelegenheit bieten, die alte Machtstellung wieder zu erlangen. Alles kam darauf an, welche Haltung Anna von Österreich annahm. Sie war eine Feindin Richelieus gewesen; so konnte man hoffen, daß sie seine Politik über Bord werfen, sich mit der Partei des hohen Adels verbünden werde. Ihr erster Schritt kündigte eine solche Wendung an. Mit Hilfe der Großen stieß sie zunächst das Testament des verstorbenen Königs um und bemächtigte sich der vollen Regierungsgewalt. Dazu bedurfte sie der Einwilligung des Pariser Parlaments, das von Richelieu schwer gekränkt worden war, jetzt aber sich wieder in seiner Bedeutung und Machtstellung anerkannt sah. Auch hier erwachten Tendenzen früherer Zeit, und die Lehre von der Hoheit des Parlaments war im Nu wieder lebendig.

So begann die Zeit der Regentschaft unter schwierigen Verhältnissen. Wider Erwarten aber ging die Königin auf die ihr zugedachte Rolle nicht ein. Nun sie alleinige Regentin war, ernannte sie den Genossen Richelieus, den Kardinal Mazarin, zu ihrem ersten Minister und erklärte damit, die Wege, welche die Regierung bis dahin gewandelt war, nicht verlassen zu wollen. Da wurde es klar, daß über kurz oder lang ein Zusammenstoß unvermeidlich war. Denn Mazarin, der die Schlauheit und eine gefährliche Schaukelpolitik als Regierungssystem an Stelle der rücksichtslosen Strenge Richelieus setzte, war nicht kräftig genug, um die Parteien zu zügeln, und auch die Regentin war ihrer schweren Aufgabe nicht gewachsen. Die früheren Gegner Richelieus, die sich als Opfer einer ungerechten Politik hinstellten, wurden immer ungestümer in ihren Forderungen. Man hieß sie „die Importants“, da sie sich so wichtig machten. In ihren Reihen fand man die Herzoge von Guise, Epernon, Beaufort, letzterer ein Sohn Vendômes und Enkel Heinrichs IV.; ferner den Prinzen Marsillac, der sich nach seines Vaters Tod als Herzog von Larochefoucauld bekannt machte; Paul de Gondi, später Kardinal von Retz, eine verschlagene, ehrgeizige Natur. Die Regentin hoffte sie durch halbe Nachgiebigkeit zu gewinnen. Es regnete Gnadenakte, riesige Geldgeschenke.

Die einen erhielten als Statthalter die Regierung wichtiger Provinzen, andere wurden mit festen Städten abgefunden; wieder andere wurden in ihrem Rang erhöht und sonnten sich im Glanz ihrer neuen Würde. Ein Zeitgenosse, La Feuillade, bemerkte einmal, die französische Sprache kenne nur noch ein paar Wörtchen: „die Königin ist so gut.“ [1] Ja, sie war so gut, daß sie nicht begriff, wie der Ehrgeiz der Großen durch solche Konzessionen nicht befriedigt, sondern nur noch mehr gereizt wurde. Warum sollten die Statthalter sich nicht allmählich zu erblichen Fürsten umwandeln können, wie dies in Deutschland geglückt war? So schien man nun doch zu dem Feudalsystem der früheren Zeit zurückzukehren.

---

[1]) Retz, Mémoires, t. I, gegen das Ende.

Das dauerte, so lang es eben dauern konnte. Einige Jahre verstrichen noch in friedlicher Weise. So lang die Regentin die Mittel besaß, die Habsucht der Großen zu beschwichtigen, konnte sie den Ausbruch der Unruhen beschwören. Dabei operierte Mazarin sehr schlau. Die Häuser Orléans und Condé, beide von königlichem Stamm, standen einander eifersüchtig gegenüber, und der Minister benützte diesen Umstand, um die Partei des einen durch die des andern in Schach zu halten. Die Staatskunst sank zur Fertigkeit in kleinlichem Intriguenspiel herab. Aber niemals schien das Land ruhiger, glücklicher. Glänzende Feste, rauschende Gesellschaften jagten einander, täuschten den Blick und ließen die Gefahr der Lage nicht erkennen. Die vornehme Gesellschaft freute sich ihres neuen Glanzes und des wieder errungenen Einflusses. Sie förderte die Kunst und die Poesie. Daneben gab es romantische Liebesgeschichten, spannende politische Kabalen. So unterhielt sich diese Welt köstlich.

Aber das niedere Volk litt unsäglich, die Mittelklassen murrten, und an der Grenze tobte der Krieg mit Spanien und Deutschland. Wie so oft, führte auch diesmal die Finanznot zur Revolution.

Im Jahr 1648, als in England die königliche Macht stürzte, und der westfälische Friede die deutschen Reichsfürsten fast selbständig hinstellte, entbrannte auch in Frankreich der Krieg der Fronde. Wenn der Kampf hier nicht die großen Verhältnisse annahm, wie er sie in Deutschland und England gezeigt hatte, so lag der Grund darin, daß in jenem Land die Gewissensfreiheit, in diesem die Volksrechte den Einsatz bildeten, und Begeisterung, ja Fanatismus in den Herzen der streitenden Parteien weckten. Frankreich aber war kaum aus einem solchen Krieg hervorgegangen, und so schnell können sich Krisen dieser Art nicht wiederholen. Der Krieg der Fronde bot darum nicht das tragische Interesse der Religionskriege des 16. Jahrhunderts; er war nur ein Nachspiel, der endliche Abschluß einer langen geschichtlichen Periode; er sollte gleichsam bestätigen, daß die französische Aristokratie ihre alte Stellung verloren hatte.

Ein allgemeines Interesse kam hierbei kaum ins Spiel; es handelte sich nur um den Vorteil kleiner Kreise oder gar nur einzelner Personen. Es war ein Kampf der privilegierten Klassen gegen das Königtum, wobei jeder Gedanke an das Wohl des Staates fern lag. Darum verhielt sich auch die Masse des französischen Volkes gleichgiltig gegenüber den hadernden Aristokraten, und so kam es zwar zu Zuckungen, Unruhen, selbst blutigen Kämpfen, aber es entwickelte sich kein großer Krieg daraus. Die Verheerungen, welche die Fronde in ihrem Gefolge hatte, waren freilich schrecklich und das Volk mußte die Leiden des Kriegs umso schwerer ertragen, als es in dem Kampf mehr Turnier vornehmer Herren, als ein ernsthaftes Unternehmen sah.

Die erste Veranlassung zu den Unruhen gaben einige neue Steuergesetze, welche das Parlament in seine Register einzutragen verweigerte. Ein Lit de Justice sollte den Widerstand brechen, aber auch

dagegen protestierte das Parlament. Mazarin zeigte sich dem energischen Vorgehen dieser Körperschaft gegenüber schwankend, und erhöhte damit den Mut seiner Gegner. Schon hörte man wieder die Theorie aufstellen, daß das Pariser Parlament die letzte Entscheidung in allen Finanzfragen habe, ja daß ihm überhaupt das letzte Wort in der Verwaltung des Landes zukomme. Seine Stellung zu verstärken, arbeitete es an einem Bund aller Parlamente, wobei es sich jedoch die eigentliche Macht vorbehalten wollte.

Die Analogie mit dem Kampf des englischen Parlaments ist nur scheinbar. In der Londoner Versammlung saßen Abgeordnete des Volkes und stritten für die Rechte des Volkes. Das Pariser Parlament war ein Gerichtshof, dessen Mitglieder ihre Sitze vererbten. Es erstrebte somit die Herrschaft für wenige privilegierte Familien. Mazarin war indessen so unpopulär, besonders in der Hauptstadt, daß die Pariser sich ohne Zögern auf die Seite des Parlaments stellten, und als drei der entschiedensten Parlamentsräte verhaftet wurden, ihre Freilassung durch den Bau von Barrikaden erzwangen.

Die Königin verlegte darauf ihre Residenz nach Saint-Germain, Condé führte ihr Truppen aus Deutschland zu, und bald begannen die Feindseligkeiten vor Paris. Sehr ernsthaft wurde der Krieg freilich nicht geführt, und die Pariser kümmerten sich nicht viel darum. Der Dekan der Pariser medizinischen Facultät, Guy Patin, konnte einem Freund schreiben, es sei kein Mensch, nicht einmal ein Bettler, während der Belagerung verhungert, in der Stadt habe Ordnung geherrscht, keine Mordthat sei während fünf Monaten vorgefallen, niemand gehängt oder gepeitscht worden.[1]) Wir würden gar nicht von diesem kleinen Krieg reden, wenn nicht andere wichtige Vorgänge die Aufmerksamkeit auf ihn lenkten. Wir finden nämlich, daß das Parlament eine Art Diktatur in Paris einrichtete, und daß ein bedeutender Teil des Adels sich den Aufständischen anschloß. Den rebellierenden Herren lag weder die Sache des Parlaments noch die des Volkes irgendwie am Herzen, sie hofften einfach durch ihren Abfall die Regentin zu weitgehenden Bewilligungen zu zwingen. Dazu kamen noch andere Beweggründe. Die Lust am Romantischen und Abenteuerlichen beherrschte diese Menschen wie ein geheimer Zauber, und riß sie oft zu gewagtem Thun hin. Unter den Unzufriedenen befand sich, wie schon gesagt, auch Marsillac (La Rochefoucauld). Ihn fesselte die reizende Schwester Condés, Anne Geneviève de Bourbon, die mit dem um viele Jahre älteren Herzog von Longueville vermählt war. Den Ehrgeiz ihres Geliebten zu befriedigen, begann die Herzogin den Kampf. Voll Feuer, Opfermut und kühn über jede Rücksicht sich hinaussetzend, war sie die erste, welche offen zur Partei des

[1]) Lettres choisies de feu Mr. Guy Patin, docteur en médecine de la faculté de Paris et professeur au collége de France. Paris. Ausgabe vom Jahr 1692, t. I, S. 49. Brief v. 18. Juni 1649: Il n'est mort personne de faim dans Paris, pas même aucun mendiant. Pas un homme n'y a été tué. Cinq mois durant personne n'y a été pendu ni fouetté...“

Parlaments übertrat, und ihr Beispiel riß viele mit sich fort, selbst ihren zweiten Bruder Conti. Longueville wollte sich als Statthalter der Normandie in seiner Stellung befestigen, schloß sich der Bewegung an, und verpflanzte den Aufruhr in den Westen. Die Herzoge von Beaufort, Bouillon und viele andere verstärkten die Reihen der Pariser. Eine Hauptrolle in diesem tollen Unternehmen spielten die Damen; neben der Herzogin von Longueville nannte man besonders die ränkesüchtige Herzogin von Chevreuse, von der Saint-Evremond sagt, daß sie Hunderte von Intriguen in Frankreich und im Ausland gesponnen habe.[1]) In einer Zeit, wo das Publikum im Theater pathetische Dramen bewunderte, in welchen Helden und edle Frauen, von egoistischer Liebe hingerissen, ihr Land in Krieg und Elend stürzen; in einer Zeit, in der die Romane lehrten, daß die Ritter nur auf der Welt seien, um schönen Damen zu huldigen, in einer solchen Zeit darf uns ein Aufruhr, wie es die Fronde war, nicht Wunder nehmen. Die Litteratur spiegelte den Sinn der vornehmen Welt ab, und diese begeisterte sich wiederum an den Werken, die ihren eigenen Anschauungen so trefflichen Ausdruck gaben. „Die Frauen sind gewöhnlich die erste Ursache, daß die Staaten zusammenbrechen, und länderverwüstende Kriege werden fast immer durch die Schönheit oder die Bosheit der Damen veranlaßt.“ So sagt, klagend, aber nicht verwundert, in ihren Memoiren Madame de Motteville, die Kammerfrau der Königin Anna.[2]) Und der Wahlspruch La Rochefoucaulds:

> Pour obtenir un bien si grand, si précieux,
> J'ai fait la guerre aux rois, je l'eusse faite aux Dieux,

— Verse, die er der „Alcyonée“ des Dichters Du Ryer entnommen hatte und auf seine Freundin, Madame de Longueville, bezog, — bekundet ähnlichen Sinn.[3])

Der Friede von Ruel machte im März 1649 dem tragikomischen Krieg ein Ende. Das Parlament erhielt die Bestätigung seiner bisherigen Rechte, aber seine weiteren Ansprüche blieben unberücksichtigt; die rebellischen Herzoge wurden durch die Gewährung eines kleinen Teils ihrer Forderungen für den Augenblick befriedigt. Im ganzen hatte also die königliche Autorität den Sieg davongetragen; allein die Schwäche, welche die Regierung an den Tag gelegt hatte, wurde nicht vergessen. Es zeigte sich bald, daß diese ersten Kämpfe nur das Vorspiel größerer Unruhen und gefährlicher Verwirrungen waren. Die Intriguen und Rivalitäten, die schon früher den Hof gespalten hatten, lebten in alter Kraft wieder auf. Condé, den der Stolz auf seine kriegerischen Erfolge und der Glaube an seine Unentbehrlichkeit aufblähten, beleidigte durch

---

[1]) Saint-Evremond. Oeuvres III, 186 (Amsterdam 1706), in den Discours sur les historiens françois.

[2]) Mme. de Motteville, Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche, t. I, p. 176 (Amsterdam 1723).

[3]) Alcyonée III, 3. Zuerst aufgeführt 1639.

sein anmaßendes Benehmen die Königin, die ihn im Jänner 1650 nebst seinem Bruder Conti und seinem Schwager Longueville verhaften ließ. Auf die Kunde hievon eilte die Herzogin von Longueville in die Normandie, um einen abermaligen Aufstand zu organisieren. Ähnliche Versuche wurden von den Anhängern der gefangenen Prinzen auch in andern Provinzen gemacht. Allein sie mißlangen überall. Die Herzogin flüchtete unter Mühen und Gefahren nach Holland und eilte von dort zu Turenne, der sich in Stenay aufhielt. Turenne, aus dem alten Haus der Latour d'Auvergne, gehörte zu den Frondeurs, da man seinen Bruder, den Herzog von Bouillon, der Souverainetätsrechte über Sedan beraubt hatte. Schon während des ersten Kriegs der Fronde hatte er den Parisern zu Hilfe kommen wollen, war aber von seinen Soldaten im Stich gelassen worden. Nun kostete es der schönen und beredten Frau nicht viel Mühe, ihn zur Schilderhebung zu bewegen. Bouillon schloß sich an, und Stenay wurde das Hauptquartier der Frondeurs. Von allen Seiten strömten die Unzufriedenen und Ehrgeizigen unter die Fahnen des berühmten Feldherrn. Allein nicht zufrieden damit, den Bürgerkrieg zu entfachen, schlossen die Aufständischen auch ein Bündnis mit Spanien, und riefen selbst fremde Truppen ins Land. Zwar wurde Turenne bei Réthel geschlagen, aber dafür flammte der Aufstand im Süden auf, wo die Herzogin von Condé, unterstützt von Bouillon und La Rochefoucauld, die Bewegung leitete. Die Königin zog selbst, von dem jungen König und Mazarin begleitet, in die Guyenne, beruhigte die Provinz, konnte aber den Widerstand der Stadt Bordeaux nicht brechen. Und während sie noch dort im Süden stand, kamen schlimme Nachrichten aus Paris. Die Gefahr war groß.

Der kühl denkende, aber patriotisch gesinnte Guy Patin spricht sich in seinen Briefen oft bitter über die Zustände seines Vaterlands aus. „Mazarin a mangé la France, les François le mangeront", heißt es in einer Nachschrift zu seinem Brief vom 20. Juli 1649. Kurze Zeit zuvor hatte er die nichtswürdigen Allianzen der Prinzen verwünscht und die hohen Herren als feig und dem Dienst des goldenen Kalbs ergeben geschildert. (Brief vom 28. Mai 1649.) Frankreich schien in Gefahr, um 100 Jahre in seiner Entwicklung zurückgeworfen zu werden. In Paris hatten sich die verschiedensten Parteien zu gemeinsamen Handeln gegen die Regierung geeinigt, jede freilich in der Absicht, die anderen um die Früchte des Siegs zu bringen. Die alte Fronde war wieder zum Leben erwacht; die störrischen Barone revoltierten aufs neue, das Parlament sprach wieder von seinen Privilegien, und diesmal hatte sich auch die mächtige „Partei der Prinzen" oder „die kleine Fronde" dem Aufstand angeschlossen. Der Herzog von Orléans mischte sich ebenfalls in die Händel. Er strebte nach der Vermittlerrolle, weil er auf diese Weise am leichtesten zur Macht zu gelangen hoffte. Gondi setzte seine gewohnte Minierarbeit mit der alten Geschicklichkeit fort, weil die Königin seine Hoffnungen auf den Kardinalshut nicht verwirklicht hatte. Und daß es in dem Durcheinander auch an den Intriguen einer Frau nicht fehle, beteiligte sich die Pfalzgräfin Anna Gonzague, die Tochter des Herzogs

von Nevers, mit besonderem Eifer an dem Unternehmen. Sie war ihres romanhaften Lebens und ihrer politischen Umtriebe halber ebenso berühmt wie wegen ihrer Schönheit, und ihrem Einfluß hatte man es nicht zum geringsten Teil zu verdanken, daß die in ihrem Wesen und ihren Zielen so entgegengesetzten Parteien eine Zeit lang einig blieben und im gemeinsamen Haß sich verbunden fühlten.[1])

Diesem Sturm gegenüber gab Mazarin den Kampf auf. Er zog sich nach Köln zurück, und die drei Prinzen Condé, Conti und Longueville wurden in Freiheit gesetzt. Aber die Sieger gerieten sehr bald in Uneinigkeit. Gondi operierte, um der Regentin zu gefallen, so fein gegen Condé, daß eine Spaltung zwischen der alten Fronde und der Partei der Prinzen eintrat, und das Parlament sich gegen die letzteren erklärte. Wie in einer *Camera obscura* wechseln die Bilder in dieser traurigen Geschichte der Fronde. Mit einem Mal stand die Regentin und die Fronde gegen Condé. Dieser sah sich aufs neue bedroht, eilte in die Guyenne und schloß ein Bündnis mit den Spaniern. Bald war der Süden bis an die Loire in seiner Gewalt. Turenne blieb dafür diesmal der Königin getreu, und in dem Krieg, der nun mit wechselndem Glück geführt wurde, standen sich die zwei tüchtigsten Feldherren Frankreichs feindlich gegenüber. Mazarin kehrte an die Seite der Königin zurück, und alsbald reizte Gondi das Pariser Volk wieder gegen die Regierung auf.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir den Gang des Kriegs im einzelnen verfolgen. Uns gilt es ja nur, den Charakter der Epoche zu verstehen. So genügt es, zu sagen, daß Condé nach einiger Zeit auf Paris rückte. Da ihm das königliche Heer folgte, verschloß die Stadt beiden Armeen ihre Thore. Es kam zwischen Condé und den Königlichen in der Vorstadt Saint-Antoine zu einem hitzigen Treffen. Condé wäre verloren gewesen ohne die Entschlossenheit der Prinzessin von Montpensier, des armseligen Gaston von Orléans heroischer Tochter. Auf die Kunde von der Gefahr, in welcher Condé und sein Heer schwebten, eilte sie an der Spitze einer Schar handfester Leute auf das Rathaus und erzwang vom Gouverneur den Befehl, der flüchtenden Armee die Thore zu öffnen. Eine wilde Anarchie brach darauf in Paris aus, Blut floß in Strömen; wer des „Mazarinismus“ beschuldigt wurde, sah sich in Todesgefahr, denn der Pöbel war losgelassen und herrschte. Aber gerade diese Zustände entfremdeten dem Prinzen Condé die Herzen der Bevölkerung aufs neue; man beschuldigte ihn, die Ursache alles Elends zu sein. Nur Mazarin stand einer Aussöhnung der Stadt mit dem König und der Regentin im Weg. Er verließ daher zum zweitenmal das Land, und während Condé sich nun ganz den Spaniern in die Arme warf, hielt Ludwig XIV. seinen triumphierenden Einzug in der Hauptstadt, wo Gondi die Gemüter für ihn gestimmt und sich damit endlich den Kardinalshut errungen hatte.

Einmal im Besitz von Paris, wechselte die Regentin, die auch aus der Ferne von Mazarin geleitet wurde, aufs neue ihre Politik. Der Herzog

[1]) Über Anna Gonzague siehe noch den nächstfolgenden Abschnitt.

von Orléans wurde verbannt, der Kardinal von Retz (Gondi) verhaftet, Condé selbst zum Tod verurteilt. Damit war die Fronde unterdrückt. Mazarin kehrte 1653 nach Paris zurück und leitete mächtiger als je zuvor die Regierung des Landes.

Wol dauerte der Krieg mit Spanien noch fort. Allein er war auf die innere Gestaltung und Entwicklung des Landes von keinem Einfluß. Condé war zum einfachen Parteigänger herabgesunken. Der Pyrenäische Friede (1659), der auch ihn nach Frankreich zurückführte, schloß die lange Kriegszeit zwischen Spanien und Frankreich definitiv ab; aber wenn Ludwig XIV. auch erst 1661 nach seines mächtigen Ministers Tod die Zügel der Regierung mit eigener Hand ergriff, das Princip war seit 1653 entschieden. Nach der definitiven Unterdrückung der Fronde gab es in Frankreich keinen andern Willen mehr als den des Königs.[1])

Der Abschluß der Fronde bezeichnet in der Geschichte Frankreichs eine wahrhafte Revolution. Zwischen der Zeit Ludwigs XIII. und der seines Sohns liegt eine tiefe Kluft. Staatsleben, Gesellschaft, Sitten und Anschauungen weisen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine tiefgreifende Veränderung auf.

Die Zeit von 1630 bis 1650 ist in vieler Hinsicht merkwürdig. Sie gefällt sich in Gegensätzen und Widersprüchen, mischt Großes und Niedriges, Kraft und Schwäche. Die Menschen einer solchen Epoche tragen andern Sinn in sich, als die Kinder einer Zeit ruhiger, regelmäßiger Entwicklung. Neben Frivolität und Leichtsinn glänzt dort ritterliche Galanterie und Herzenswärme, neben Unzuverlässigkeit und Wankelmut finden wir Opferfreudigkeit und Hingebung. Noch einmal erscheint der Adel als tonangebend und zeigt sich mit seinen Tugenden und Fehlern als die Blüte der Nation. Glänzend, prunkliebend, leichtgesinnt und mühelosem Lebensgenuß nacheilend, ist er zugleich kühn, empfänglich für alles, was schön ist, und voll Achtung vor jeder geistigen Kraft. Das Leben pulsiert rasch in diesen Menschen, die schnell zur That entschlossen sind, aber auch ebenso rasch das begonnene Werk aufgeben. Ein solches Geschlecht mag viel Liebenswürdiges haben, Großes wird es nicht erreichen, und Herrscher darüber wird derjenige sein, der Ausdauer besitzt und nach festem Plan vorgeht. Als der französische Adel den letzten Kampf für seine Machtstellung wagte, war ein dauernder Sieg für ihn kaum vorauszusehen. Es mangelten ihm die Eigenschaften, die im Staatsleben zum Ziel führen; denn er erwies sich ohne Verständnis für die Forderungen der Zeit, ohne umfassenden, auch auf die Zukunft gerichteten Blick, ohne Plan im Handeln, ohne Einigkeit.

---

[1]) Über die Geschichte der Regentschaft und der Fronde vergleiche außer H. Martin, Histoire de France, Paris, Furne, t. XII; Bazin, Histoire de France sous Louis XIII. et sous le ministère du cardinal Mazarin, Paris 1846, Chameret, 4 vols. (2 éd.); Casimir Gaillardin, Histoire du règne de Louis XIV, 6 Bände, Paris 1874—1876, Lecoffre, und A. Chéruel, Histoire de France pendant la minorité de Louis XIV, Paris 1879, Hachette, 4 Bände.

Die Zeit hatte etwas Jugendliches, Frisches, Stürmisches, ja sogar Rauhes in sich. Ihre Geschichte gewinnt nicht selten einen Anstrich von Romantik, und manchmal macht sie uns den Eindruck, als läsen wir ein Märchen von verzauberten Prinzen oder eine alte Heldensage. Denn wie der Charakter jener Menschen die grellsten Gegensätze zeigte, so unterlag ihr Leben oft den größten Wechselfällen. Mächtige Herzoge sahen sich plötzlich in den Kerker geworfen und mußten ihr Haupt auf den Block legen, oder sie wurden zu Empörern und zogen abenteuernd im Land umher, während edle Frauen sich in den Kampf der Parteien mischten. Von Liebe oder Ehrgeiz getrieben, stürzte sich die eine in das Gewühl der aufgeregten Menge, um sie zu gewinnen; zog die andere an der Spitze einer Reiterschar durch das Land und freute sich ihres modernen Heldentums. Eine königliche Prinzessin wurde wie ein scheues Wild gejagt und flüchtete von Versteck zu Versteck, bis ein rettendes Schiff sie aufnahm. Wer war noch sicher, wenn selbst Königinnen in die Verbannung geschickt oder strengem Verhör unterworfen und bedroht wurden? Wenn der König des Landes, noch zu jung, um das Scepter selbst zu führen, vor seinen empörten Vasallen fliehen mußte? Selbst Richelieu, der in vielem so ganz modern und nüchtern erscheint, wurde zeitweise von einem romantischen Streiflicht getroffen. Man munkelte schaudernd von den geheimnisvollen Besuchen der „grauen Excellenz", des Paters Josef, und die geistige Kraft, mit welcher der Kardinal seinen kranken Körper beherrschte, hatte für viele etwas Dämonisches.

Mit der Fronde und der Unterwerfung des Adels schloß der erste Akt in dem Schauspiel der modernen französischen Geschichte. Von den fünfziger Jahren an wurde es still und stiller in der Politik. Jede Opposition galt bald für ein Verbrechen. Das Theater, ein Barometer der öffentlichen Stimmung, behandelte seitdem kaum noch ein politisches Thema; es widmete sich der Schilderung der Herzensleidenschaften, der Liebe und ihrer Stürme. Corneille allein, der Zeuge vergangener Zeiten, redete manchmal noch die Sprache politischen Lebens. Aber er hatte schon etwas Altertümliches an sich.

Auf einem andern Gebiet versuchten es die Jansenisten, selbständig zu sein und auf ihre Weise selig zu werden. Aber der Staat Ludwigs XIV. duldete solche Unabhängigkeit nicht. Die Jansenisten wurden auseinander gesprengt, die Protestanten vertrieben. Der einst so stolze Adel sank zum Hofadel herab, und der Monarch hatte seine Freude daran, wenn seine Edelleute auf der Bühne von Molière lächerlich gemacht wurden. Und leider verdienten sie den Spott!

Mit dem Zusammenbruch der Fronde schwand auch der große Einfluß, welchen der Adel bis dahin auf die Litteratur ausgeübt hatte. In der letzten Hälfte des Jahrhunderts richtete sich diese nach dem Geschmack des Königs oder sie empfing, oft ohne es zu wissen, ihre Richtung von dem Bürgertum. Denn soweit war dieses bereits erstarkt, daß es mehr und mehr zum Träger der Bildung wurde. Langsam, aber sicher errang es selbst unter Ludwig XIV. die Herrschaft in der

Litteratur. Anders aber war das Verhältnis vor dem Aufstand der Fronde. Damals stand die Litteratur noch völlig unter dem Einfluß der Aristokratie, deren Geschmack die Dichter huldigten, und bei der sie Schutz und Unterstützung fanden. Zu einer Zeit, wo von der Teilnahme der eigentlichen Nation, also von einem größeren Publikum für eine Dichtung kaum die Rede war, wo der größte litterarische Erfolg nicht genügte, dem Dichter ein unabhängiges Leben zu sichern, mußte man es den großen Familien danken, wenn sie schützend und fördernd eintraten. Weder König Ludwig XIII. noch seine Gemahlin, die Königin-Regentin, kümmerten sich viel um die schönen Künste. Denn, daß ersterer etwas Musik trieb, letztere das Schauspiel liebte, kommt doch nicht in Betracht. Die Mäcene jener Zeit gingen alle aus dem Kreis des hohen Adels hervor. Wir sahen Richelieu mit seinem Stab von Dichtern, Schöngeistern und getreuen Akademikern. Mairet, Théophile de Viau fanden an dem jugendlichen Heinrich von Montmorency einen warmen Gönner. Longueville gewährte dem gelehrten Chapelain ein hohes jährliches Gehalt, um ihm die nötige Muße zur Vollendung des mit Spannung erwarteten Epos zu sichern. Noch viele andere wären hier zu nennen: so der Graf Bélin, der sich Mairets annahm, als Montmorency traurig geendet hatte; der Herzog von Guise, in dessen Palast Corneille gewohnt haben soll, so oft er von Rouen nach Paris kam. Selbst die schwülstigen Dedikationen, ohne welche sich damals kaum ein Druckwerk an die Öffentlichkeit wagte, liefern den Beweis für die Teilnahme des Adels. So unangenehm uns diese Lobhudeleien auch heute berühren mögen, so zeigen sie doch, wie hoch die Gönner solche Huldigungen schätzten und wie reich sie sie belohnten. Andernfalls wäre die Sitte der Widmungen nicht so allgemein geworden.

Außerordentlich in jeder Hinsicht war der Aufschwung des französischen Geistes in den Jahren, die uns jetzt beschäftigen. Einer Epoche, welche Männer wie Corneille und Descartes hervorbrachte, wird man den Ruhm der Größe und Kraft nicht streitig machen, zumal wenn man erkennt, wie bedeutend ihr Einfluß auch auf die litterarische Entwicklung der folgenden Zeit gewesen ist. Molière, Boileau, Lafontaine, Pascal, La Rochefoucauld, Retz, die Sévigné, die großen Redner, sie alle haben ihre Jugend und zum Teil auch ihre ersten Mannesjahre unter dem Einfluß der aristokratischen Gesellschaft, wie sie vor der Fronde lebte, verbracht und ihre Bildung in der belebten Zeit erworben, die wir jetzt genauer betrachten wollen.

Haben wir aber erkannt, daß die hohe Aristokratie damals den Ton in der Litteratur angab, so muß es zunächst unsere Aufgabe sein, ihr Leben zu schildern und ihren Bildungsstand zu erforschen. Wir werden nach den Idealen fragen, für welche sich die vornehme Gesellschaft jener Zeit zu begeistern vermochte, und wollen versuchen, uns ihre Lebensanschauungen klar zu machen. Damit werden wir für das Verständnis und die richtige Würdigung der litterarischen Werke viel gewonnen haben. Unsere Aufmerksamkeit kann sich dann auf das Theater richten, das die wesentlichste poetische Thätigkeit der Epoche in

sich faßte, und besonders auf Corneille, der die französische Bühne lange beherrschte. Als eine andere große Figur der Zeit erscheint Descartes, dessen Einfluß auf sein Jahrhundert außerordentlich war. Wol wären noch einzelne minder wichtige, aber immerhin charakteristische Erscheinungen in der Litteratur und in der Gesellschaft zu verzeichnen, die noch zum Teil unter der Herrschaft des aristokratischen Geschmacks standen, wie die Romane der Scudéry, die zahlreichen Epen, die Affektation der „Precieusen“. Allein in ihnen machte sich doch schon deutlich der Hauch der neuen Zeit fühlbar, und da die junge Schule, an deren Spitze Boileau und Molière standen, gerade gegen sie besonders ankämpfte, schien es uns ratsam, sie erst im Zusammenhang mit der Darstellung der späteren Epoche zu besprechen.

I.

Leben und Bildung der vornehmen Gesellschaft.

Ein so glänzendes und bewegtes Leben, wie es sich in den Jahren 1630—1650 in Frankreich entfaltete, war dort seit Menschengedenken nicht gesehen worden. Man mußte schon bis zu den Tagen des kunst- und prachtliebenden Königs Franz I. zurückgehen, wollte man einen ähnlichen Aufschwung finden. Damals hatte die Renaissance ihre tiefgreifende Revolution auch in Frankreich begonnen. Gewaltig war die Bewegung der Geister gewesen. Eine neue Weltanschauung hatte sich verbreitet, die Wissenschaft hatte einen ungeahnten Aufschwung genommen, die Kunst war den Vornehmen und Reichen lieb geworden und hatte am Hof des Königs wie in den Schlössern des Adels gastliche Aufnahme und Schutz gefunden. Leonardo da Vinci, Primaticcio, Benvenuto Cellini und viele andere waren aus Italien nach Frankreich gewandert, um ihre Kunst daselbst zu pflegen. Den gesteigerten Anforderungen gemäß hatte sich das sociale Leben der vornehmen Gesellschaft allmählich umgewandelt; man begann nach veredeltem Lebensgenuß zu streben und mildere Formen zu suchen. Die alten Feudalburgen, die in früheren Zeiten der Schutz und oft auch der Schrecken der Provinzen gewesen waren, änderten allmählich ihren Charakter, um dem Geist der neuen Zeit besser zu entsprechen. Wo früher festungsartig gebaute Schlösser mit Mauern und finsterblickenden Thürmen hinter sumpfigen Gräben in das Land hineinschauten, entstanden durch allmähliche Umbauten anmutige Herrensitze mit schattigen Gärten, die zu gastlichem Besuch einluden. Großartige Paläste erhoben sich in allen Teilen des Landes, und wenn auch seitdem viele davon in den Stürmen der Jahrhunderte in Ruinen gesunken sind, stehen ihrer doch auch heute noch genug, um in der heiteren Mannigfaltigkeit ihrer Formen, in der poesiereichen Unregelmäßigkeit der Anlage und der romantischen Schönheit ihres Stils ein beredtes Zeugnis von dem Leben der vergangenen Zeit abzulegen. Und wie die Kunst waren auch Sprache und Litteratur von der gewaltigen Strömung der Zeit erfaßt worden und hatten die Bahn neuer Entwicklung betreten.

Als das 16. Jahrhundert zur Neige ging, stand man auch vor dem Abschluß dieser wichtigen Kulturepoche. Eine neue Zeit brach herein mit neuen Gestaltungen und Lebensformen, welche ihre Schatten bereits vorauswarfen. Noch einmal raffte die herrschende Klasse ihre Kraft zusammen, als wollte sie im letzten Aufleuchten die Schönheit und Kunst ihres Lebensgenusses, ihre Bedeutung für die geistige Entwicklung des Volkes recht klar erkennen lassen.

Solange Richelieu mit fester Hand die Regierung führte und während der ersten Jahre der Regentschaft erfreute sich Frankreich des inneren Friedens; in den Nachbarländern aber führten seine Heere unter bewährten Führern einen Krieg, dessen Erfolge der Ausgangspunkt für die neue Machtstellung der Monarchie wurden. Diese Verhältnisse blieben nicht ohne Einwirkung auf die Stimmung der Nation und besonders des Adels. Noch war dieser reich, mächtig, seiner Kraft bewußt und thatendurstig. Standen die vornehmen Herren nicht im Feld, so führten sie ein sorgloses, oft tolles Leben in der Heimat. Eine glänzende, anmutige Geselligkeit entwickelte sich in den Palästen der Großen, auf den Schlössern des Adels. Man freute sich des Aufwands, stürzte sich mit Lust in die Vergnügungen des galanten Lebens, und genoß, was Kunst und Litteratur zur Verschönerung desselben bieten konnten.

Welche Anregung die Litteratur bot, haben wir schon zum Teil gesehen, zum Teil sollen es die nachfolgenden Seiten noch genauer schildern. Neben den großen Werken, die sich bis heute erhalten haben, gab es andere, die der entzückten Mitwelt gleichen Wert zu haben schienen, und die wenigstens das Verdienst hatten, die Aufmerksamkeit der Gebildeten zu fesseln, und durch den Streit, den sie erweckten, den Geschmack zu klären. In dem Bemühen, die Roheit des Ausdrucks zu bekämpfen, verfiel man zwar in den entgegengesetzten Fehler, der allzu gesuchten zierlichen Rede. Aber in dem auf- und abwogenden Kampf der verschiedenen Geschmacksrichtungen bildete sich endlich der maßvolle klassische Stil und die Feinheit der Sprache, schuf der belebte gesellige Verkehr die echte Höflichkeit und Urbanität. Ein Hauch jugendlicher Begeisterung ging durch die Litteratur; man hatte das Bewußtsein der Kraft, die Hoffnung des Erfolgs.

Eine ähnliche Entwicklung beobachten wir auf dem Gebiet der Kunst, besonders der Malerei. Während in der Architektur die Formen allmählich schwerer wurden und die Baumeister mehr auf malerischen, dem innersten Wesen ihrer Kunst widersprechenden Eindruck ausgingen, eröffnete sich mit dem 17. Jahrhundert für die Malerei in Frankreich eine Epoche des Aufschwungs und der größeren Selbständigkeit. Wie die Dichterwerke, zeigen auch die Gemälde aus jener Zeit den Charakter kräftiger Jugend und heroischen Sinn; auch in ihnen verrät sich neben der Vorliebe für große Linien das Streben nach harmonischer Ordnung. Neben Simon Vouet (1582—1641) begründeten hauptsächlich Nicolas Poussin (1594—1665) und Claude Lorrain (1600—1682), den Ruhm der französischen Kunst. Neben ihnen, welche die Hoheit, den Ernst und die Gemessenheit der großen Malerei vertraten, stand Jacques Callot (1592—1635), ein Lothringer, als der Repräsentant des beweglicheren französischen Geistes. Seine Arbeiten, meistens Kupferstiche, sind voll Originalität und Frische, dramatisch ergreifend, wie seine Blätter: „Les misères de la guerre", oder humoristisch, voll blühender Phantasie in seinen kleinen Genrebildern. Wie Callot, war auch Eustache Le Sueur ganz ein Sohn der Epoche, die uns jetzt beschäftigt. Obschon er nie in Rom war, erscheint er wie ein Schüler und Nachfolger Rafaels, dessen

reine Schönheit er als Vorbild gewählt hatte. Leider raffte ihn ein früher Tod hinweg (1617—1655). Mignard und Lebrun, wie Le Sueur, Schüler Vouets, gehören schon mehr in die spätere Epoche.

Eine Gesellschaft, die sich für solche Arbeit erwärmt, welche die Künstler beschäftigt, die Dichter ehrt und schützt, welche den geistigen Bestrebungen jeglicher Art einen offenen Sinn entgegenbringt, hat Anspruch auf Beachtung. Schon der Ernst, mit dem man im Gegensatz zu der früheren Zeit in den vornehmen Familien auf die geistige Ausbildung der Kinder sah, ist bezeichnend für die Wandlung. Es war noch nicht lange her, daß der Adel auf die Kunst des Lesens und Schreibens verächtlich herabsah. Selbst zur Zeit Heinrichs IV. konnte ein Mann wie Montmorency weder lesen, noch schreiben.[1]) Und doch hatte er als Connetable von Frankreich nach dem König die höchste militärische Würde des Landes. Zu seiner Zeit forderte man von dem Adel hauptsächlich körperliche Gewandtheit. Für den Baron, der nach der mittelalterlichen Anschauung seinen Beruf im Kriegsdienst für den königlichen Lehnsherrn fand, genügten Künste, wie Reiten, Fechten und Tanzen. Auch im 17. Jahrhundert legte man großes Gewicht auf diese Fertigkeiten, und mit vollem Recht. Aber man verlangte noch etwas mehr. Heinrich von Montmorency, des Connetable Sohn, hatte bereits seine Lehrer und lernte jedenfalls so viel, daß er Talent und Geist zu schätzen wußte und später als Freund und Beschützer der Dichter auftreten konnte.

Zur Ausbildung der jungen Edelleute, die sich der militärischen Laufbahn widmen wollten, bestand in Paris eine Art Kriegsschule, „die Akademie", in welcher die Schüler nur nach vollendeten klassischen Studien aufgenommen werden sollten, und Heinrich IV. hatte zu La Flèche an der Loire ein Kollegium für Söhne des Adels errichtet, das nach dem Zeugnis eines kompetenten Richters, Descartes, der dort seine Studien machte, ganz Vorzügliches bot.

Die Überzeugung von der Macht des Wissens brach sich in immer weiteren Kreisen Bahn.

Heinrich von Condé, der sich 1609 mit Charlotte von Montmorency vermählte, überwachte selbst die Ausbildung seiner drei Kinder, Anne Geneviève de Bourbon, Louis de Bourbon, der als Herzog von Enghien und später als Prinz Condé so großen Feldherrnruhm erwarb, und Armand de Bourbon, Prinz von Conti. Der ältere besuchte das öffentliche Lyceum in Bourges, wo sein Vater längere Zeit lebte, und studierte noch unter der Leitung des gelehrten Edmond Mérille die Rechtswissenschaft, bevor er in die „Akademie" eintrat. Conti war Schüler des „Collége de Clermont" zu Paris, in dem auch Molière unterrichtet wurde. Pierre Lenet, der dem Prinzen Condé später als vertrauter Rat zur Seite stand, und wichtige Memoiren über ihn und über die Begebenheiten der Fronde geschrieben hat, ruft begeistert aus, man habe noch nie einen königlichen Prinzen auf so populäre Weise erziehen sehen; aber man

[1]) Siehe Saint-Evremond, I. Teil, S. 118 (Amsterdamer Ausgabe von 1706): „Lettre à M. le comte d'Olonne".

habe auch noch keinen gefunden, der in so kurzer Zeit und so jung, einen solchen Schatz von Kenntnissen erworben habe und dabei körperlich so gewandt gewesen sei.[1]) Es wird erzählt, daß Condé neben den herkömmlichen Studien sich noch mit Geschichte, Mathematik und den modernen Sprachen beschäftigt habe. Außerdem wurde geritten, gefochten, getanzt, gejagt, Ball gespielt; das Leben und die Gesellschaft im Palast der Eltern, der Verkehr im Hôtel de Rambouillet, wo der junge Herzog ein gern und häufig gesehener Gast war, lehrten ihn feines Benehmen und galante Rede. Als er später in sein Gouvernement, nach Burgund, geschickt wurde und sich dort in der Führung von Truppen übte, behielt er seine Lebensweise bei und erwies sich als unermüdlich.

Die Urteile über Condé gehen weit auseinander.[2]) Jedenfalls zeigte er sich als hochfahrend, grob, oft heftig, und sein sarkastischer Witz verletzte viele. Aber neben diesen Fehlern hatte er auch große Eigenschaften. Er war ein begabter, unterrichteter und geistig bedeutender Mann. Seine Zeitgenossen sahen in ihm das Ideal eines Helden verkörpert. Wenn Madeleine de Scudéry dem Helden ihres großen Romans „Cyrus" die Züge Condés lieh, so war das nicht bloß höfische Schmeichelei. Der Prinz war nach dem Urteil der Kriegserfahrenen der genialste Feldherr, dessen sich Frankreich im 17. Jahrhundert rühmen konnte. Furchtlos stürzte er sich in das Gewühl des Kampfes, aber ebenso unbedacht ließ er sich, nur seiner Eingebung folgend, in abenteuerliche Unternehmungen ein. Dieser Zug von Romantik zieht dem Prinzen heute den Vorwurf mangelnder politischer Einsicht zu, damals erwarb er ihm die Bewunderung vieler. Zudem bewies Condé litterarischen Geschmack. Er war einer der eifrigsten Bewunderer des heroischen Corneille, und gewährte später Boileau und Racine seinen mächtigen Schutz, als sich diese von einer niedrigen Kabale verfolgt und in ihrer Sicherheit bedroht sahen. Die Studien seines Sohns zu überwachen, ließ er sich dessen schriftliche Arbeiten ins Feld nachschicken, um sie zu prüfen; und von diesem Sohn, Henri Jules de Bourbon, Prinzen von Condé, sagt selbst der verbitterte Saint-Simon, daß ihm niemand an Geist und nur wenige an Wissen gleichgekommen wären.[3])

---

[1]) Mémoires de P. Lenet (Collection Petitot et Monmerqué), Paris 1826, II. Bd. S. 166 u. 172. Von Conti sagt Bussy Rabutin: „Il avoit étudié avec un progrès admirable. Il avoit l'esprit vif, net, gai, enclin à la raillerie; il avoit un courage invincible." Mémoires du Messire Roger de Rabutin comte de Bussy. Paris 1696, J. Anisson (2 Bände, t. I, S. 492).

[2]) Bussy Rabutin schildert ihn in seinen Memoiren folgendermaßen: „M. le prince avoit les yeux vifs, les joues creuses et décharnées, la forme du visage longue, la physionomie d'un aigle, les cheveux frisés, les dents mal rangées et malpropres, l'air négligé, peu de soin de sa personne et la taille belle. Il avoit du feu dans l'esprit, mais il ne l'avoit pas juste. Il rioit beaucoup et désagréablement; il avoit le génie admirable pour la guerre, surtout pour les batailles... le jour du combat il étoit doux aux amis, fier aux ennemis. Il étoit né fourbe, mais il avoit et de la foi et de la probité aux grandes occasions. Il étoit né insolent et sans égards, mais l'adversité lui avoit appris à vivre."

[3]) Saint-Simon, Mémoires, II, S. 124, in der Londoner Ausgabe 1787.

Überraschender noch ist die Bildung, welche sich viele hohe Damen der damaligen Zeit erwarben. Wenn wir auch annehmen dürfen, daß die Mehrzahl der adeligen Mädchen in den vornehmen Klosterschulen mit sehr oberflächlichem Wissen ausgestattet wurden und daß es dort hauptsächlich darauf ankam, den Zöglingen einige Gewandtheit des Benehmens zu geben, so wissen wir doch anderseits von vielen Frauen, die eine sorgfältige Erziehung genossen hatten und deren Geist durch hohe Bildung glänzte.

Marie de Rabutin-Chantal, die spätere Marquise de Sévigné, verlebte ihre Jugend bei ihrem Oheim Coulanges, der für die besten Lehrer sorgte. Chapelain und Menage hatten sie im Stil und in der Litteratur zu unterrichten. Daneben lernte sie lateinisch, wenn sie auch später nicht viel mehr davon wußte und sich mit Übersetzungen behalf. Aber sie verstand vortrefflich italienisch, war mit der heimischen Litteratur vertraut und las mit Vorliebe Werke über Moralphilosophie oder historische Bücher, deren trockene Weise heute wol alle Frauen abschrecken würde. Frau von Sévigné war aber keineswegs eine Ausnahme, sie ragte durchaus nicht über die gebildeten Damen ihrer Zeit hinaus. Viele ihrer Freundinnen und Bekannten konnten sich einer ähnlichen Bildung rühmen. So erwähnt Bossuet die Kenntnisse der Pfalzgräfin Anna Gonzague und den Reiz ihrer Unterhaltung.[1]) Die Marquise de Sablière scheute vor den schwersten Studien nicht zurück. Sie trieb Mathematik und ließ sich von Bernier ein großes Werk über die Philosophie Gassendis schreiben. Diesen selbst nahm sie bei sich auf, wie sie später Lafontaine und dem Orientalisten d'Herbelot Asyl gab.[2]) Ähnliche Nachrichten sind uns aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts über das Wissen vieler deutschen, englischen und italienischen Damen erhalten. Die Kenntnis der klassischen wie der modernen Sprachen war bei ihnen sehr verbreitet. So wurde z. B. der kleine Hof von Köthen auch von Fremden wegen seines feinen Sinns, seiner Bildung und humanen Richtung gerühmt. Die Fürstin Amoena Amalia, eine Tochter des Grafen Arnold von Bentheim und Tecklenburg, galt als kundig des Hebräischen, Italienischen und Französischen. Juliane von Nassau, welche 1603 dem Landgrafen Moriz von Hessen die Hand reichte, war im Hebräischen sowol bewandert wie in der griechischen und lateinischen Sprache.[3]) Und dabei rühmte man nicht minder die Anmut und Liebenswürdigkeit dieser Frauen. Saint-Evremond, der geistvollste Kritiker seines Jahrhunderts,

---

[1]) Bossuet, Oraison funèbre d'Anne de Gonzague de Clèves, princesse palatine: „Jamais plante ne fut cultivée avec plus de soin, ni ne se vit plutôt couronnée de fleurs et de fruits que la princesse Anne... On lui avoit appris la langue latine, parce que c'étoit celle de l'église... La cour ne vit jamais rien de plus engageant; et sans parler de sa pénétration ni de la fertilité infinie de ses expédiens, tout cédoit au charme secret de ses entretiens“.

[2]) Vergl. Walkenaer, Mémoires touchant la vie et les écrits de la marquise de Sévigné, 2me édition. Paris 1856, Firmin Didot frères. t. IV, p. 108.

[3]) Vergl. Barthold, Geschichte der fruchtbringenden Gesellschaft. Berlin 1848, A. Duncker, S. 37 u. 44.

schwärmte von der guten alten Zeit der Regentschaft und rühmte in einem Gedicht an Ninon de Lenclos die Frauen, die Bildung besessen hätten, ohne sich mit ihrer Gelehrsamkeit zu brüsten. In ihrem Kreise würde Molière vergebens nach „lächerlichen Precieusen“ gesucht haben.[1])

Für den verhältnismäßig kleinen, aber glänzenden und tonangebenden Kreis des französischen Adels brachten die letzten Jahre Ludwigs XIII. und die Regentschaft eine bewegte, heitere Geselligkeit. Mochte die Zeit in politischer Hinsicht düster und unerfreulich sein, mochte man auch eine dunkle Ahnung haben, daß die Geschicke Frankreichs an einem Wendepunkt angelangt seien, der gesellige Verkehr litt darunter nicht. Wenn wir sehen, wie sich unter der Regentschaft der Königin Anna glänzende Feste einander drängten, und die vornehmen Familien in Entfaltung von blendender Pracht miteinander wetteiferten, kommt uns manchmal der Gedanke, man habe in diesem Aufwand und Lärmen, dieser oft betäubenden Geselligkeit ein Hilfsmittel der Politik gesucht. Nie war das Leben in Paris glänzender als in den Jahren, da der hohe Adel die königliche Macht zu zerpflücken plante.

Aus den Provinzen, in welchen sie als Statthalter residierten, von ihren Schlössern und Gütern waren die stolzen Herren nach der Hauptstadt gekommen, um bei der bevorstehenden Teilung der Beute nicht leer auszugehen. Aber man verbarg diese Wünsche unter dem Schein der Loyalität. Alle Welt schien zufrieden. „Nie gab es so viele Bälle als dieses Jahr“, schreibt Mlle. de Montpensier, „...fortwährend und überall vergnügte man sich; fast kein Tag verging, an dem nicht in den Tuilerien oder auf der Place Royale Serenaden gebracht wurden.[2]) Das war im Jahr 1643, wenige Monate, nachdem König Ludwig die Augen geschlossen hatte (14. Mai 1643); und dieselbe Chronistin berichtet uns, wie heiter es einige Zeit später am Hoflager in Fontainebleau zuging, wo man fast täglich Konzert oder Schauspiel hatte.[3])

---

[1]) Saint-Evremond, Oeuvres, III, p. 123 (Amsterdam 1706). A. Mlle. de l'Enclos:

> Femmes savoient, sans faire les savantes,
> Molière en vain eût cherché dans la Cour
> Ses ridicules affectées.

Daß die Begriffe von dem, was zur Bildung gehört, mit den Zeiten wechseln, ist wol hier nicht zu betonen. Vor 200 Jahren legte man auf Orthographie, Punktuation und derlei Kleinigkeiten kein Gewicht. Ein noch erhaltener Brief der Herzogin von Chatillon schließt: „Sy Mr. de Colligny est avecque vous faitte luy mes compliment et à tout seuse de ma connessance“. Von ihr und vielen anderen galt, was Segrais von Mme. de Choisy sagte: „Il n'y avoit point d'orthographe dans ses lettres; mais quand on avoit attrapé celle qui lui étoit naturelle, on y trouvoit des traits admirables et une grande vivacité“ (Segrais, Oeuvres diverses. Amsterdam 1723, t. I, p. 37).

[2]) Mlle. de Montpensier, Mémoires, I, S. 63 u. 81.

[3]) Ibid. (Jahr 1646) I, S. 129. Der Pfarrer von Saint-Germain hielt sich 1647 für verpflichtet, der Königin Vorhalt über ihre Freude am Schauspiel zu machen. Die Fürstin wandte sich deshalb an die Bischöfe, und diese beruhigten sie mit der Erklärung, die meisten Stücke behandelten doch einen ernsten Stoff und könnten nicht schaden. Auch sei diese Art der Unterhaltung geeignet, die

Dem Beispiel des Hofes folgte der hohe Adel. Große Summen wurden verschwendet, und belebten Handel und Industrie. Paris schwamm im Überfluß, und auch der Bürgerstand fand Gefallen an Luxus und feinem Leben. Welches bunte Treiben entwickelte sich gegen Abend auf dem „Cours de la Reine", dem Tummelplatz der eleganten Welt. Dorthin kamen, nach beendeter Theatervorstellung, etwa um sechs Uhr, die Damen in kleinen offenen Wagen, in reicher Toilette, um die Huldigungen der Herren entgegenzunehmen, die sich zu Pferde umhertrieben.

Der Glanz der farbenreichen Tracht, die Anmut der Damen, das jugendliche Feuer der Kavaliere verliehen dem Bild ein besonderes Leben. Die Blüte des französischen Adels fand sich da zusammen. Und nicht allein aus Frankreich strömte die vergnügungslustige Jugend nach Paris. Schon zogen auch die Fremden, die jungen Adeligen aus den anderen Ländern Europas, nach der französischen Hauptstadt, um dort die Welt kennen zu lernen und feinen Ton und gute Sitte zu erwerben. Schon damals war Paris zum Mittelpunkt des modernen Völkerlebens geworden.

Wie erfolgreich das Haus Rambouillet sich bestrebt hat, die geistigen Interessen zu fördern, eine feinere Geselligkeit in der gebildeten Klasse zu begründen, ist schon ausführlich erzählt worden.[1]) Die Schilderung des Kreises, in welchem die Marquise waltete, bildet in der Geschichte jener Zeit ein anmutiges Kapitel. Allerdings hatte das Haus Rambouillet eine hervorragende Stellung in der Gesellschaft; aber es stand doch nicht allein. Sein Beispiel hatte Nachahmung gefunden, und auch in anderen hochgestellten Familien fand man jene höhere, geistig anregende Geselligkeit, wie die Marquise de Rambouillet sie in ihrem Kreise geschaffen hatte. Die Kunst der gefälligen, leichten und doch nicht hohlen Unterhaltung wurde damals mit Vorliebe gepflegt.[2]) So hatte Richelieu anfangs in seinem Haus auf der „Place Royale", dann im „Palais Cardinal" eine auserwählte Gesellschaft versammelt, und seine Nichte, Mme. de Combalet, hatte ihm dabei zur Seite gestanden. Ähnlich war es in dem Hôtel de Longueville und de Guise; ganz besondors aber im Hôtel de Condé, das auf dem linken Ufer der Seine in der Gegend lag, wo heute das Odeontheater sich erhebt. Nicht so geräuschvoll, aber umso angenehmer entwickelte sich das Leben während der schönen Jahreszeit in Chantilly, dem prachtvollen Besitz der Condé. Paris war schon damals von einem Kranz schöner Landhäuser und freundlicher

---

Herren vom Hof von Schlimmerem abzuhalten. Auch die Sorbonne entschied mit einer Mehrheit von 10 gegen 7 Stimmen zu gunsten des Theaters.

[1]) Siehe I. Teil dieses Werks, Abschnitt VI, S. 98 ff.

[2]) Vergl. Pascal, Pensées, art. IX, n° 18: Les honnêtes gens ne veulent point d'enseignes et ne mettent guère de différence entre le métier de poëte et celui de brodeur. Il ne sont point appelés ni poëtes ni géomètres, mais ils jugent de tout cela. On ne les devine point; ils parleront des choses dont on parloit quand ils sont entrés . . . Il est également de ce caractère qu'on ne dise point d'eux qu'ils parlent bien lorsqu'il n'est pas question de langage, et qu'on dise d'eux qu'ils parlent bien quand il en est question."

Gärten umgeben. Aber unter allen Herrschaftssitzen der ganzen Umgegend war keiner so schön, wie Chantilly, das etwa zehn Meilen nördlich von Paris in waldreicher Gegend liegt. Chantilly war früher im Besitz der Montmorency gewesen, und bei der Hinrichtung des Herzogs Heinrich von Montmorency mit seinen anderen Gütern konfisziert worden. Den größten Teil der Besitzungen gab der König den Schwestern des Herzogs zurück, Chantilly aber behielt er, und erst die Regentin schenkte es wieder an Condé, den Schwager Montmorencys, gleichsam als Belohnung für den glänzenden Sieg, den sein Sohn Enghien bei Rocroi (1644) erfochten hatte. Die Condé verschönerten die Besitzung nach Kräften und schufen aus Chantilly einen nach dem Geschmack der Zeit vollendeten Landsitz. Inmitten eines kleinen Sees erhoben sich zwei Burgen, die mit ihren Türmen und Vorsprüngen, ihren Fallbrücken, ihrer launenhaften Unregelmäßigkeit an die Schlösser der Ritterzeit erinnerten, aber durch Zubauten und Veränderungen zu einem modernen, bequemen und prächtigen Fürstenwohnsitz umgewandelt waren. Rings um das Schloß prangten Gärten, weite Parkanlagen und Wiesen, die durch Springbrunnen und Kanäle malerisch belebt waren, und weiter hinaus dehnte sich der große Wald von Chantilly. Du Cerceau, der eine Autorität im Fach der Architektur war, erklärte Chantilly für einen der schönsten Plätze von Frankreich.[1]) „Dort fand man alles, was den Landaufenthalt angenehm machen kann: eine herrliche Gegend, Jagd, Spiel, Konzert, Schauspiel, völlig zwanglose Spaziergänge . . . Eine Unterhaltung leitete unmerklich zu einer andern über.“ So sagte ein Zeitgenosse,[2]) und Lenet erzählt Ähnliches von dem Leben in Chantilly während der Gefangenschaft Condés. Die verwitwete Prinzessin Condé hatte sich mit ihrer Schwiegertochter nach Chantilly zurückgezogen. „Die Abende waren in Chantilly nicht minder angenehm als die Spaziergänge“, sagt Lenet,

---

[1]) Jacques-Androuet du Cerceau, „Les plus excellents bastiments de France“, das in trefflicher Weise Ansichten und Pläne einiger der hauptsächlichsten Schlösser nebst erklärendem Text bringt. Eine neue Ausgabe des interessanten Werks ist 1868 bei A. Lévy in Paris in 2 Bänden kl. Fol. erschienen. Du Cerceau sagt von Chantilly: „Ce lieu est tenu pour une plus belles places de France“.

[2]) Siehe „Mémoires inédits, par un auteur anonyme“, auf der Pariser Nationalbibliothek mss. Suppl. fr. n⁰ 925. Vergleiche Chéruel, Ausgabe der Memoiren der Mlle. de Montpensier. I, S. 109. Man vergleiche ferner das Gedicht, das Sarrazin im Auftrag der Prinzessin Condé an Mme. de Montausier richtete und in dem er das Leben in Chantilly beschrieb (1648). Er meldet zunächst, wie trefflich sich die Gesellschaft auf der Jagd, mit Musik und Turnier unterhält, und sagt dann:

Dirai-je qu' Ablancourt, Calprenède et Corneille,
C'est à dire vulgairement
Les vers, l'histoire, le romant
Nous divertissent à merveille,
Et que nos entretiens n'ont rien que de charmant?

(Ablancourt widmete Enghien seine Übersetzung der Feldzüge Alexanders von Arrian, der Kommentarien Cäsars, und veröffentlichte noch andere historische Arbeiten.)

„denn nach dem Gebet in der Kapelle zogen sich alle Damen in die Gemächer der Prinzessin-Mutter zurück, wo man sich mit verschiedenen Spielen unterhielt. Öfters wurde gesungen und die Unterhaltung war immer belebt“.[1])

Noch später wurde Chantilly von Boileau als Sitz des feinen Geschmacks gefeiert, und Bossuet erinnerte in der Grabrede, die er dem Prinzen hielt, und in der allerdings die volle Wahrheit der Geschichte nicht zugelassen war, an den schönen Ort, wo der Verstorbene so gern geweilt hatte. „Ohne Neid, ohne Falsch, ohne Prunk, immer gleich groß in der Thätigkeit wie in der Ruhe, so war er in Chantilly wie an der Spitze der Truppen. Mochte er diese prächtige und reizvolle Wohnung verschönern oder im feindlichen Land ein festes Lager schlagen; mochte er an der Spitze eines Heers den Gefahren trotzen, oder seine Freunde in den herrlichen Laubgängen umherführen, wo man Tag und Nacht die zahllosen Springbrunnen plätschern hört — immer war es derselbe Mann und sein Ruhm folgte ihm überall nach“.[2])

Auch die Nichte Richelieus, Mme. de Combalet, die von Ludwig XIII. zur Herzogin von Aiguillon erhoben wurde, sah oft eine auserwählte Gesellschaft bei sich. Ihr Landhaus lag inmitten prachtvoller Gartenanlagen und eines großen Parks bei Ruel am westlichen Abhang des Mont-Valérien. Solange Richelieu lebte, war Ruel durch den Glanz seiner Feste und Lustbarkeiten berühmt. Der Kardinal hatte dort sein besonderes Theater, wo er große Vorstellungen geben ließ. Die Herzogin, die von Natur ernst und rauschender Geselligkeit abgeneigt war, richtete ihr Leben in späterer Zeit fast mönchisch einfach ein. Aber zur Zeit der Regentschaft konnte Mme. d'Aiguillon sich noch nicht zurückziehen, wie sie wünschte. Die Königin, die ihr zugethan war, kam öfters, einmal sogar auf mehrere Wochen, zu ihr nach Ruel zu Besuch. Anna liebte die Zerstreuungen; aber solange Ludwig XIII. lebte, war es ziemlich still bei Hof. Der König freute sich nur an der Musik und veranstaltete häufig Konzerte, wobei man gewöhnlich Lieder seiner Komposition vortrug.[3]) Erst nach seinem Tod gab es bei der Regentin auch Bälle, Theatervorstellungen und als neueste Unterhaltung Opern. Mazarin hatte sie aus Italien nach Paris verpflanzt. Im Karneval des Jahrs 1647 ließ er zu Ehren der Königin einen „Orfeo“ von Monteverte aufführen. Die Sänger und Sängerinnen, selbst die Musiker waren dazu aus Italien verschrieben worden, und der berühmte italienische Maschinist Torelli hatte die scenische Einrichtung besorgt. Die Vorstellung kostete an 400.000 Livres.

Neben den dramatischen Aufführungen war besonders das Ballett beliebt. Es glich allerdings dem heutigen Ballett nur wenig. Zwar

---

[1]) Lenet, Mémoires. Bd. I, S. 142 (Jahr 1650).

[2]) Boileau, épître VII, v. 94. Bossuet, Oraison funèbre de Louis de Bourbon, prince de Condé (1687). Vergl. auch V. Cousin, La jeunesse de Mme. de Longueville, p. 159.

[3]) Montpensier, Mém. I, 40.

bestand es auch damals schon aus Pantomimen, heiteren, oft possenhaften Scenen oder allegorischen Darstellungen. Auch wechselten die Tänze wol mit Gesang und Deklamation. Aber in den Ballettvorstellungen der damaligen Zeit wirkten die Mitglieder der hohen Gesellschaft mit; selbst Ludwig XIII. und später Ludwig XIV. verschmähten es nicht, in solchen Aufführungen mitzutanzen. So trat z. B. im Jahr 1632 Ludwig XIII. in dem Ballett „Bicêtre“ auf.[1]) Ein andermal ließ Gaston d'Orléans seine siebenjährige Tochter in einem Kinderballett tanzen. Eine große Anzahl Kinder, Prinzessinnen und Töchter der vornehmsten Familien hatten mit ebenso viel Edelknaben darin mitzuwirken. Eine Scene machte besonderen Effekt. Die Tanzenden brachten Vögel in schönen Käfigen mit und ließen auf ein gegebenes Zeichen die Tierchen im Saal frei. Es ereignete sich dabei freilich, daß ein Vogel in der Halskrause des jungen Fräuleins de Brézé, der nachmaligen Prinzessin Condé, sich verwickelte und das erschreckte Kind zum Ergötzen der Gesellschaft jämmerlich zu schreien anhob. Ein Fest ohne Ballett schien kaum vollständig; selbst bei Hochzeiten und auf Bällen wurde es nur ungern vermißt.[2]) Nur darf man weder bei dem Ball, noch bei dem Ballett des 17. Jahrhunderts an das Durcheinander, an das Wirbeln und Stürmen des modernen Tanzes denken. Es war die Zeit, da die Gavotte und die Sarabande, die Pavane, die Chaconne und das Menuett herrschten, Tänze, bei welchen man in langsam feierlicher Bewegung würdevolle Anmut zeigen konnte. Auch hier stand man unter dem Gesetz der Gemessenheit und Ordnung. Bei dem Glanz der Lichter, in dem bunten Gewühl der kostbaren Toiletten und malerischen Kostüme tanzten nur wenige Paare, zum Schauspiel für die übrige Gesellschaft, die ringsum an den Wänden ihre Sitze hatte, und für welche oft an einem Ende des Saals ein Amphitheater errichtet war.[3])

Wir wollen in die Einzelheiten nicht weiter eingehen. Was wir gesagt, genügt wol, den Charakter der Gesellschaft und die Art ihres Lebens erkennen zu lassen. Nur darauf müssen wir noch hinweisen, daß in dem Verkehr der Geschlechter eine große Leichtigkeit und Frei-

---

[1]) Die „Gazette de France“ vom 12. März 1632 giebt eine ausführliche Beschreibung des Festes: „Le ballet que le comte de Soissons donna dimanche dernier au Louvre, à l'arsenal et en la maison de ville, avec une telle affluence de peuple que dans le Louvre seul il n'y avoit guère moins de quatre mille spectateurs, la plupart personnes de remarque“. Das Schauspiel scheint also öffentlich gewesen und an mehreren Orten wiederholt worden zu sein. Das alte Schloß Bicêtre war sehr verfallen, galt als ein Tummelplatz für Gespenster und sollte abgetragen werden. Das Ballett zeigte anfangs das Schloß bei Tag, darauf bei Nacht, wo dann allerlei Gespenster, Magier, Falschmünzer, Wächter und Richter ihre Späße trieben. Das Fest währte von 8 Uhr abends bis zum Morgen des andern Tags, und wurde durch ein Frühstück im Hôtel de Ville um 8 Uhr in der Früh beschlossen. Vergleiche Corneille, édition Marty-Laveaux, Band X, S. 58 und 341.

[2]) Über das Ballett bei der Hochzeit Enghiens siehe Mlle. de Montpensier, Mémoires, I, S. 50 (Jahr 1641).

[3]) Montpensier, I, 138.

heit bestand. Kein steifer Ton und keine prüde Ängstlichkeit hemmten die Unterhaltung. Die Gesellschaft fühlte sich jung und kräftig, und freute sich mit leichtem Sinn der Gegenwart. Selbst in der Tracht drückte sich noch die Vorliebe für Ungezwungenheit aus. Während später unter Ludwig XIV. die Kleidung steif und ängstlich wurde, die Allonge-Perücke zur Herrschaft gelangte und der adelige Herr in der Hoftracht etwas Weibisches hatte, bewahrte die Tracht zur Zeit der Regentschaft noch den Charakter größerer Kraft und eine gewisse Leichtigkeit. Sie vereinte guten Geschmack und Ernst. Leicht und voll fielen die gelockten Haare dem Mann bis auf die Schulter herab, während ein Federhut mit breitem, an einer Seite aufgeschlagenem Rand das Haupt bedeckte. Die Damen trugen auf der Straße, in der Kirche und besonders auf Reisen Masken, später nur Halbmasken. Diese Sitte erleichterte manches Abenteuer. Zudem war es Brauch, daß die Herren in der Wohnung der Damen, die sie ehren wollten, ein Fest gaben, d. h. die Mühe der Anordnungen übernahmen und die Kosten trugen.[1])

Ist es nicht bezeichnend, daß in den Jahren vor der Fronde die Mode der großen Perücken nicht aufkommen konnte, trotzdem die Stutzer sie bereits trugen? Erst unter der Regierung Ludwigs XIV. wurde ihr Gebrauch allgemein. Ludwig selbst legte sie erst in den siebziger Jahren an, und im Vorübergehen sei schon hier bemerkt, daß die Zeit der litterarischen Blüte vor die Herrschaft der Allonge-Perücke fällt.[2])

Wie weit die Freiheit des Ausdrucks auch unter den gebildeten und anständigen Leuten gehen konnte, zeigt ein Brief Rogers de Bussy-Rabutin, der seiner Cousine Frau v. Sévigné bald nach dem Tod ihres Mannes den Rat gab, nicht so spröde zu sein, und entweder den Prinzen von Conti oder Fouquet, den Minister, zu erhören.[3]) In einem andern Schreiben erzählt ihr derselbe Bussy, wie er die letzte Nacht vor seiner Abreise in das Lager mit seiner Geliebten verbracht habe.[4]) Daß Frau v. Sévigné selbst, die ihr Leben von jedem Vorwurf rein erhielt, eine große Freiheit der Sprache aus ihrer Jugendzeit bewahrte, ist aus ihren Briefen ersichtlich. Das könnte uns zu einem schiefen Urteil verleiten. Und doch vertrug sich dieser ungebundene Ton der Rede mit der ritterlichen Huldigung, die man den Damen zollte. Die Galanterie beherrschte die vornehme Gesellschaft und beeinflußte deren ganzes Leben. Es ging

---

[1]) Vergl. Corneille, La Place Royale, III, 2, v. 5.

Doraste:

Et qu'au sortir du bal, que je donne chez elle,
Demain un sacré noeud m'unit à cette belle...

und ibid. III, 4, v. 6:

Il l'épouse demain, lui donne bal ce soir.

[2]) Siehe J. v. Falke, Deutsches Leben, Bd. I: „Die deutsche Trachten- und Modewelt". Leipzig 1858, Kap. 4, S. 212 ff. — J. Quicherat, Histoire du costume en France. Paris 1877, Hachette. Chap. XXII (Époque de Richelieu, 1624—1643), S. 465 ff.

[3]) Bussy an Frau v. Sévigné, Brief vom 16. Juni 1654.

[4]) Graf Roger de Bussy-Rabutin an Frau v. Sévigné, Brief v. 3. Juli 1655.

durch das Verhältnis der beiden Geschlechter zu einander häufig ein romantischer Zug. Condé selbst war jahrelang der ehrerbietige Ritter des Fräuleins du Vigean, und sein ganzes Streben richtete sich darauf, seine Ehe für ungiltig erklärt zu sehen, um seine Geliebte zum Altar zu führen. Als sich diese Hoffnung trügerisch erwies, trat das schöne, gebildete Mädchen in ihrem 25. Jahr in ein Kloster[1]) (1647). Mehr als romantisch freilich war das Abenteuer der Prinzessin Anna de Gonzague, der Schwester der Königin Marie von Polen und Tochter des Herzogs von Nevers. Herzog Heinrich von Guise bewarb sich um deren Liebe, obwol er Erzbischof von Rheims war. Er that dies in ganz außergewöhnlicher Weise, „wie man es in den Romanen liest“, sagt Mlle. de Montpensier.[2]) Es gelang ihm, Befreiung von seinen Gelübden zu erhalten; er trat in den weltlichen Stand zurück, versprach Anna Gonzague in einer feierlichen Urkunde seine Hand, und soll sich auch heimlich mit ihr vermählt haben. Einige Zeit darauf sah er sich veranlaßt, nach Sedan und von da nach Brüssel zu gehen. Auf seinen Wunsch folgte ihm später Anna in Männerkleidung; nachdem sie mancherlei Abenteuer bestanden hatte, hörte sie unterwegs, daß Guise in Brüssel eine andere Dame geheiratet habe.[3]) Daraufhin kehrte sie nach Paris zurück, protestierte gegen die Ehe des Herzogs und lebte im übrigen, als sei nichts vorgefallen. Später heiratete sie den Prinzen Eduard, den Sohn des vertriebenen Pfalzgrafen Friedrich.

Wenn aber auch dieser und mancher andere Vorfall eine grobe Mißachtung der Sittlichkeit und des Anstands bekundete, so kann man die Gesellschaft jener Zeit durchaus nicht der nichtsnutzigen, verderbten Welt vergleichen, die sich 80 Jahre später unter der Regentschaft des Herzogs von Orléans breit machte.

Die Erinnerung an die gute alte Zeit entlockte Saint-Evremond noch in seinem Alter sehnsüchtige Seufzer und er schrieb in der Verbannung die nachstehenden Verse:

J'ai vu le temps de la bonne régence,
Temps où régnoit une heureuse abondance;

---

[1]) Vergl. V. Cousin, La jeunesse de Mme. de Longueville. 3. Aufl. Paris 1855, Didier. S. 439 ff. — Cousin weist nach, daß Mlle. du Vigean wenigstens damals um Aufnahme in das Kloster bat, wenn auch diese selbst noch etwas verzögert wurde.

[2]) Mlle. Montpensier, Mémoires, Jahr 1650, I, S. 283.

[3]) Auch diese verließ Guise, nachdem er ihr in kurzer Zeit 50.000 Ecus durchgebracht hatte. Vergl. Motteville, I, 207. — Heinrich II., der fünfte und letzte Herzog von Guise, war überhaupt ein sonderbarer Mann. Tapfer bis zur Tollkühnheit, stolz, zeitweise ritterlich in seinem Benehmen und dann wieder gemein, wortbrüchig, ein gewöhnlicher Abenteurer. Wie ein Held aus den romantischen Epen des Mittelalters, wollte er sich eine Krone erobern, eilte nach Neapel, das sich unter Masaniello gegen die Spanier empört hatte, verteidigte die Stadt heldenmütig, fiel aber zuletzt in die Hände der Spanier. Auf Verwendung Condés in Freiheit gesetzt, starb er als Kammerherr Ludwigs XIV.! Vergl. Forneron, Les ducs de Guise (Paris 1877, Plon), 2 Bde., und V. Cousin, La jeunesse de Mme. de Longueville, S. 219 ff.

> Temps où la ville aussi bien que la Cour
> Ne respiroient que les jeux et l'amour.
>
> Une politique indulgente
> De notre nature innocente
> Favorisoit tous les désirs;
> Tout goût paroissoit légitime,
> La douce erreur ne s'appeloit point crime,
> Les vices délicats se nommoient des plaisirs.

Und um gleichsam diesen Charakter der guten alten Zeit in dem Gedicht selbst festzuhalten, richtete Saint-Evremond sein Gedicht an Ninon de Lenclos, die bekannteste Buhlerin ihres Jahrhunderts, die Aspasia Frankreichs. Dies führt uns nun auch dazu, die Kehrseite des Bilds zu betrachten. Die vornehme Gesellschaft jener Tage strebte nach Bildung, wie wir gesehen haben, aber sie war weit davon entfernt, in diesem Streben einig zu sein. Hier begegnen wir schroffen Gegensätzen.

Wir dürfen getrost annehmen, daß die Gebildeten des 17. Jahrhunderts sich in ihrem Wissen und inneren Wesen nicht gar so sehr von den Gebildeten unserer Zeit unterschieden haben. Ihr Geist war in derselben Weise geschult worden, und die Grundlage ihrer Bildung war, wie heute noch, das Studium des klassischen Altertums. Die modernen Anschauungen haben sich in vielen Punkten geändert, die exakten Wissenschaften haben die Welt erobert, aber ein Mann mit der echten Bildung, wie sie das 17. Jahrhundert geben konnte, hätte keine große Mühe, sich in die Gedankenwelt des 19. Jahrhunderts einzuleben.

Der Unterschied zwischen heute und damals liegt vielmehr in der Verbreitung dieser Bildung. In unserer Zeit wird durch die Organisation des Schulwesens eine gleichmäßige Bildung in die weitesten Kreise getragen; der Buchhandel und die Tagespresse arbeiten unermüdlich daran, jede neue, packende Idee — ob richtig oder falsch, kommt hier nicht in Betracht — in fliegender Eile dem Volk mitzuteilen, und somit die Menschen in ihren Anschauungen einander näher zu bringen. Vor 260 Jahren aber war die Zahl der Gebildeten noch verhältnismäßig sehr klein. Selbst die Gelehrten konnte man nur ausnahmsweise zu ihnen rechnen, und auch in der Klasse der Vornehmen und Reichen hatten die Gebildeten schwerlich die Majorität.

In dieser Welt des 17. Jahrhunderts mischte sich seltsam verbunden Romantik mit Nüchternheit, Bildung mit Roheit, leichtes Blut und Lebenslust mit ernstem Streben, Glanz mit Elend, hohe Gesinnung mit nichtigem Wesen. In derselben aristokratischen Gesellschaft fanden sich neben geistig hochstehenden Menschen Leute, die jedes Wissen und jede feine Lebensart verachteten. Man braucht nur die Memoiren der Zeit in die Hand zu nehmen, um über den Ton, in dem sich viele der vornehmsten Edelleute gefielen, ins klare zu kommen.

Saint-Evremond wird uns auch jetzt wieder manchen wertvollen Beitrag zur Kenntnis seiner Zeit liefern. Da er selbst zu der adeligen Welt gehörte, kannte er sie genau. Er war ein Mann von feinem litte-

rarischen Geschmack und frei von jeder Pedanterie. Seine Schriften, die mannigfaltiger Natur sind, enthalten einige Satiren von hohem Interesse. In einer derselben berichtet er von der Unterhaltung zweier Edelleute über den Wert und Unwert der Bildung. Er verlegt dieses Gespräch in das Jahr 1656 und will ihm beigewohnt haben. Es mag sein, daß er die einzelnen Sätze drastischer zusammengefaßt hat, im ganzen trägt seine Schilderung den Stempel der Wahrheit. Die Herren sprechen von der Königin Christine von Schweden, die sich damals in Paris aufhielt; und der eine von ihnen, der Commandeur de Jars, aus dem altadeligen Haus der Rochechouart, erhebt sich im Eifer des Gesprächs, lüftet seinen Hut und bittet zu bemerken, daß die Königin ihren Thron nur verloren habe, weil sie französisch gelernt und sich französische Manieren angeeignet habe. Hätte sie nichts gekannt als ihr schwedisches Land, so wäre sie noch regierende Königin. Folglich sei es klar, welch gefährliche Wirkung Wissenschaft und Bildung haben.[1])

In einem andern Sittenbild macht uns Saint-Evremond mit einem rohen, durch das Kriegsleben verwilderten Gesellen, dem Marschall d'Hoquincourt, bekannt und schildert uns, wie derselbe eines Tags mit dem Jesuitenpater Canaye bei Tisch gescherzt habe.

Der Marschall erzählt zunächst von dem Verkehr, den er früher mit Freigeistern gepflogen habe. Einer seiner Freunde, La Frette, ein Erzspötter und Hauptduellant dazu, habe einst todkrank am Fieber daniedergelegen, und um ihn nicht so elend sterben zu lassen, habe er, d'Hoquincourt, beschlossen, ihn mit einem Pistolenschuß zu töten. In dem Augenblick, da er seinem Freund die Pistole an den Kopf gehalten habe, sei ein verfl — Jesuit in das Zimmer getreten und habe den Schuß abgewendet. Darum seien ihm die Jesuiten zuwider geworden und er habe die Partei der Jansenisten ergriffen. Der Pater bemerkt darauf salbungsvoll, daß der Teufel immer auf der Lauer sei; der Marschall aber fährt in seinen Erinnerungen fort und gesteht, daß er den Krieg über alles geliebt habe, an zweiter Stelle aber sei ihm Mme. de Montbazon,[2]) und nach dieser die Philosophie teuer gewesen. Pater Canaye begeht die Unvorsichtigkeit, des Marschalls Liebe zu Mme. de Montbazon als unschuldige Freundschaft zu bezeichnen, und weckt damit die wilde Natur des Kriegsmanns. Er sei keiner von den schwachen Leuten, die nur seufzen gelernt hätten, schreit er, und greift nach einem scharfen Messer. „Wenn mir Mme. de Montbazon befohlen hätte, Euch zu töten, so hätte ich Euch das Messer in das Herz gestoßen!" Bei diesen Worten fährt er dem erschrockenen Jesuiten mit der Klinge

---

[1]) Siehe Saint-Evremond, Oeuvres Tl. I, S. 118: „Lettre à M. le comte d'Olonne". Man vergleiche ferner das Buch von Faret: „L'honneste homme ou l'Art de plaire à la Cour (Paris 1630). Darin heißt es: „Il est certain que le nombre n'est pas petit dans la Cour de ces esprits malfaits qui, par un sentiment de stupidité brutale, ne peuvent se figurer qu'un gentilhomme puisse estre savant et soldat ensemble" (S. 30 der Ausgabe v. Yverdon, 1649).

[2]) Die Herzogin von Montbazon war eine der Hauptintriguantinnen der Fronde.

vor dem Gesicht herum, so daß dieser unmerklich auf die Seite rückt, um sich zu retten. Aber der Marschall folgt ihm und bedroht ihn, bis endlich Saint-Evremond für gut findet, durch eine Wendung des Gesprächs dem Scherz ein Ende zu machen. Denn es war nur ein Scherz, den sich d'Hoquincourt erlaubt hatte, aber bei Leuten seines Schlags konnte man nie wissen, wie weit sie einen Scherz treiben mochten.[1])

Daß die Satire Saint-Evremonds keine Übertreibung enthält, lehrt die Geschichte an anderen Beispielen. Einer der Hauptführer der Fronde, der Herzog von Beaufort, scheute nicht davor zurück, gegen Mazarin ein Mordattentat zu organisieren.[2]) Seine Mutter war eine Guise aus dem fürstlichen Haus Lothringeu und ihrer derben Manieren wegen bekannt. Ihr Sohn Beaufort aber war als Ausbund von Roheit geradezu berüchtigt. Er gefiel sich in der gemeinsten Sprache, und trug den Ehrentitel eines „Königs der Hallen", wie er denn auch der Abgott der Marktweiber war.[3]) Daß er durch sein Wesen auffiel, beweist allerdings der Umstand, daß man darüber spottete. Aber man forsche nur weiter, und es wird an ähnlichen Figuren nicht fehlen.

Erzählt man uns doch selbst von der Prinzessin Condé sonderbare Nachricht. Condé, der Sieger von Rocroi, von dessen hoher Bildung wir schon gesprochen, mußte als Herzog von Enghien aus Familienrücksichten im Jahr 1642 der Nichte Richelieus die Hand reichen. Das Fräulein Claire-Clémence de Maillé-Brézé war weder schön noch anziehend, und der einundzwanzigjährige Herzog hatte sich lange gegen diese Verbindung gesträubt. Aber vergebens, sein Vater hatte darauf bestanden, da er den Haß des Kardinals fürchtete. Die Herzogin war so kindischen Sinns und so jung, daß sie zwei Jahre nach ihrer Hochzeit mit Puppen spielte und nicht einmal lesen und schreiben konnte. Während einer längeren Abwesenheit ihres Gemahls schickte man sie, heißt es, in ein Kloster, um diese Lücke in ihrem Wissen auszufüllen. Wie weit ihr diese nachträglichen Studien glückten, wird uns nicht berichtet.[4]) Die arme junge Frau hatte eine schwere Stellung in ihrer neuen Familie. Condé empfand die Demütigung, die man ihm auferlegte, aufs peinlichste. Er wurde krank, weigerte sich lange, mit seiner Frau zu leben, und versuchte, wenn auch vergebens, eine Scheidung herbei-

---

[1]) Saint-Evremond, Oeuvres II, S. 33: „Conversation du maréchal d'Hoquincourt avec le Père Canaye".

[2]) Mme. de Motteville, I, 187.

[3]) Saint-Evremond, „Apologie du duc de Beaufort". Oeuvres Band VI, S. 5. In dieser Satire heißt es: „M. de Beaufort fait gloire d'ignorer des termes trop délicats et capables d'amollir les courages, comme d'affaiblir les esprits". Er verwechselt die Wörter, spricht von den accidents der Prozesse, statt von den incidents, nennt etwas lubrique, was er als lugubre bezeichnen will, und sagt, daß Laval infolge einer „confusion à la tête" (contusion) gestorben sei.

[4]) Mlle. de Montpensier, Mémoires, I, S. 51 (Jahr 1642). Vielleicht hat „la Grande Demoiselle" etwas übertrieben; doch kann man nicht zweifeln, daß die Herzogin sehr ungebildet war.

zuführen. Die Herzogin suchte manchmal Trost bei Mademoiselle de Montpensier, die aus Mitleid ihre Besuche über sich ergehen ließ.[1])

Aber „Mademoiselle“ selbst, die in den ruhigeren Jahren der Regierung Ludwigs XIV. eine belebte, litterarisch gebildete Gesellschaft um sich vereinigte, zeigte manchmal merkwürdigen Geschmack. Daß sie in ihrem Heroismus an der Spitze einer Reiterschar das Land durchstreifte, ganz allein dem König die Stadt Orléans streitig machte und durch einen kecken Streich auch für die Fronde gewann, ist ein Beweis für ihren energischen und dem Romantischen zugeneigten Sinn. Schwer verständlich aber ist es, daß sie bei einem Besuch in der Abtei Fontevrault stundenlang dem Toben einer in einer Zelle eingesperrten, nackten, in Wahnsinn verfallenen Nonne zusehen und dies Schauspiel als eine gute Unterhaltung betrachten konnte.[2]) Solche Beispiele zeigen doch wieder, daß man in früherer Zeit wol stärkere Nerven hatte, aber von wahrer Humanität noch weiter entfernt war als heute. Überhaupt brach die Wildheit häufig durch alle Schranken, die ihr Sitte und Gesetz zogen. So geriet Beaufort während der Fronde in heftigen Streit mit seinem Schwager, dem Herzog von Nemours. In Gegenwart der Prinzessin von Montpensier kam es zwischen beiden zu Thätlichkeiten, und diese führten zum Duell. Beaufort, der an seine Schwester dachte, bat vor Beginn des Kampfes um Versöhnung, allein Nemours wollte von nichts wissen und drang unter wildem Fluchen mit Pistole und Degen auf Beaufort ein. Dieser setzte sich zur Wehre und streckte seinen Schwager mit drei Schüssen nieder. Von den Sekundanten wurden ebenfalls drei getötet.[3]) Denn die Sitte der Zeit verlangte, daß man mit mehreren Freunden auf dem Kampfplatz erschien, und daß diese ihre Klingen mit den Sekundanten des Gegners kreuzten, gleichsam um ihre Waffenbrüderschaft zu bethätigen.

Man bedenke ferner, welche Rolle noch der Stock in dem Leben jener Zeit spielt, und wie oft berichtet wird, daß es Prügel setzte! Wagt der Dichter Benserade ein etwas unehrerbietiges Gedicht auf Madame de Chatillon zu zeigen, so stellt ihm der Herzog von Chatillon flugs hundert Stockstreiche in freundliche Aussicht. Die Lustspiele bringen nicht ohne Grund so viele Scenen, in welchen der Stock das letzte Wort spricht. Ebenso stößt man in Scarrons „Roman comique“, der ein Bild des Lebens in der Provinz giebt, fast in jedem Kapitel auf Geschichten von Duellen und Raufhändeln. Die hohen Herren ar-

---

[1]) Mlle. de Montpensier, I, S. 51: „Je vous avoue qu'elle me faisoit pitié et que cette seule considération me faisoit m'accomoder à ses visites: quant à moi, je n'en recevois aucun divertissement“.

[2]) Mlle. de Montpensier, Mémoires I, S. 29 (Jahr 1637). Sie erzählt, daß ihre beiden Hofdamen schreckliches Geschrei hörten. „Elles trouvèrent une folle enfermée dans un cachot, où il y avoit une fenêtre d'où l'on ne pouvoit voir que la tête. Cette pauvre créature étoit toute nue, et après qu'elles eurent eu quelque temps le plaisir de son extravagance, pour me divertir, elles vinrent m'avertir; je laissai l'entretien de madame l'abbesse; je pris ma course vers ce cachot et n'en sortis que pour souper.“

[3]) Mlle. de Montpensier, II, S. 13 (Jahr 1652).

beiteten freilich nur selten eigenhändig mit dem Stock; gewöhnlich gaben sie ihren Dienern den Auftrag, Leute, die im Rang tiefer standen und ihnen unbequem waren, zu überfallen und durchzuprügeln. Selbst Voltaire sollte, ein Jahrhundert später, seine Erfahrungen darüber machen. Die Barone griffen, wie wir gesehen haben, zum Degen, wenn sie einen Streit mit einem Standesgenossen auszufechten hatten, wol auch zur Pistole, die sie geladen bei sich trugen.[1]) In den Straßen von Paris kam es oft genug zum Blutvergießen. Die großen Herren erschienen selten ohne zahlreiches Gefolge, und so kam es zwischen den Leuten zweier auf einander erbitterten Familien häufig zum offenen Gefecht.[2]) Selbst im Parterre des Theaters entspannen sich nicht selten Streitigkeiten, die zu blutigen Händeln ausarteten. Bis zur Mitte des Jahrhunderts war es gefährlich, sich bei Nachtzeit auf die Straßen der Hauptstadt zu wagen, und man hatte nicht allein Diebe und raublustige Strolche zu fürchten.

Bei der Geschichte Voitures haben wir schon gesehen, welch derben Scherz man sich manchmal in den feinsten Kreisen, sogar im Hôtel Rambouillet erlaubte. Der selbstgefällige Schöngeist hatte den Übermut der jungen Damen kosten müssen. Und doch standen in dem Haus der edlen Marquise die Dichter und Gelehrten geachtet und den vornehmen Gästen gleichberechtigt zur Seite. Aber nicht in allen Palästen, in welchen man Mäcenatentum anstrebte, fand sich ähnliche Billigkeit. In der Gesellschaft der stolzen Herren ging es oft toll her, und als Zielscheibe der Scherze diente nur zu oft der unglückliche Poet, der aus Mitleid in das Haus aufgenommen worden war; der arme Schöngeist, der, von Hunger getrieben oder von falscher Eitelkeit verleitet, in dem Dienst des Hauses ein Amt gefunden hatte.

Die hervorragenden Dichter und Schriftsteller waren freilich vor solcher Behandlung sicher. Sie traf zunächst die litterarischen Vagabunden, welche Mathurin Régnier so trefflich schildert, die Parasiten, welche für ein Stück Braten sich jegliche Unbill gefallen ließen, und die sich geübt hatten, auf Verlangen auch ein paar Gelegenheitsgedichte zu schmieden. Noch in späteren Zeiten, unter Ludwig XIV., mußte sich Jean de Santeul, ein zumeist durch seine lateinischen Gedichte bekannter Schöngeist, im Hause Condés (des „großen“ Condé Enkel) gefallen lassen, daß ihm die Herzogin eine derbe Ohrfeige gab. Als er darüber erschrocken zu-

---

[1]) Vergl. Corneille, Le Menteur II, 5, v. 93:

> — — — mais, voyez ma disgrâce,
> Avec mon pistolet le cordon s'embarrasse,
> Fait marcher le déclin; le feu prend, le coup port.

[2]) Beaufort hielt sich z. B. eines Tags von einem andern Edelmann, Mr. de Janzé, für beleidigt. Dafür überfiel er ihn mit seinen Freunden in dem „Jardin Régnard“, der an die Tuilerienterrasse grenzte, und stieß den Tisch um, an dem dieser saß; von beiden Seiten zog man die Degen, und mit Mühe wurde Blutvergießen verhütet. In ähnlicher Weise boten die beiden Herren und deren Freunde auf dem „Cours de la Reine“ einander Trotz, bis der Herzog von Orléans vermittelte. Vergl. Mlle. de Montpensier, Mémoires I, S. 222 (Jahr 1644).

sammenfuhr, hatte die Fürstin die Gnade, ihm ein Glas Wasser ins Gesicht zu schütten, indem sie witzig und unter dem Beifall der anderen Gäste bemerkte, daß nach dem Donner der Regen käme. Da Santeul nach einer solchen Behandlung nicht fortlief, so scheint er fast solche Behandlung verdient zu haben, und eine andere, wenn auch nicht verbürgte Überlieferung von der Ursache seines Tods stimmt ganz zu der Behandlung, von der die eben erwähnte Geschichte spricht. Es heißt nämlich, der junge Herzog (Condés Enkel) habe Schnupftabak in ein Glas Wein geschüttet und Santeul gezwungen, die Brühe zu trinken. Der Unglückliche sei aber an den Folgen dieses „Scherzes" nach heftigen Leiden gestorben.[1]) Jeder Entschuldigung entbehrte auch Armand de Conti, der Bruder Condés, des Feldherrn, als er Sarrazin erschlug. Wozu auch Entschuldigungen? Jean François Sarrazin stand als Sekretär in Contis Dienst. Er hatte mehrere historische Schriften verfaßt, auch in Voitures Art leichte galante Verse gedichtet, ohne an deren Veröffentlichung zu denken, und war als witziger Gesellschafter gerühmt. In einem Anfall von Wut schlug ihm sein Herr mit einer Feuerzange auf den Kopf, so daß er drei Tage nachher an einer Gehirnkrankheit starb (1654). Conti bot damals, wie eine unverbürgte Überlieferung erzählt, dem jungen Molière, der an der Spitze einer Schauspielergesellschaft in der Provinz umherzog, das Amt Sarrazins an, aber zum Glück für sich und die dramatische Poesie lehnte der Dichter die gefährliche Ehre dankend ab.

Die Fabel von dem Kettenhund und dem Wolf kommt uns bei solchen Geschichten leicht in den Sinn. Tristan l'Hermite, der gefeierte Dichter der „Marianne", war als Kammerherr in den Dienst Gastons von Orléans getreten, und starb 1656 infolge eines Lungenleidens. Wir wissen, daß man ihn schätzte, daß sein Gönner, der Herzog von Saint Aignan, ihm mehrmals durch reiche Geldspenden aus der Not half, in die er sich durch seine Spielwut gestürzt hatte. Und doch! Welche Erfahrungen muß er gemacht haben, wenn er am Schluß seines Lebens mit Bitterkeit auf die Vergangenheit zurücksah und sich mit einem Hund verglich, der seinem Herrn schön thut. Das Epithaph, das er sich dichtete, lautet in der Übersetzung:

> Verlockt von trügerischem Hoffnungsstern,
> Geblendet von dem Glanze äußerer Pracht,
> Folgt' wie ein Jagdhund ich dem Ruf des Herrn!
> Ich wollte glänzen, und blieb stets in Nacht.
> Ich hofft' auf Glück, und lebte stets nur schlecht,
> Und hart gebettet starb ich als ein Knecht.[2])

[1]) Ausführlicheres über die Prinzen Condé enthält das nachgelassene Buch von Lotheißen, Zur Kulturgeschichte Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert (Wien 1889), S. 135 ff., wo der Verfasser anläßlich der „Histoire des princes de Condé" vom Herzog von Aumale (Paris 1863—1886, 4 Bände) und ferner von Etienne Allaire, La Bruyère dans la maison de Condé (Paris 1886) die Condés schildert.

[2]) Tristan l'Hermite (Parfaict V, S. 200).

> Ebloui de l'éclat de la splendeur mondaine,
> Je me flattai toujours de l'espérance vaine,
> Faisant le chien couchant auprès d'un grand seigneur.

Und so begreifen wir Rotrous Widerwillen, in dem Haus eines Aristokraten Schutz gegen Armut und Elend zu finden. Der Wolf zog die Freiheit seines Waldes, den Stolz seiner Unabhängigkeit dem Glanz der Knechtschaft vor. Allerdings stand Rotrou in freundschaftlichem Verhältnis zu den Familien Soissons und Longueville, welchen er seine Arbeiten vorlas. Aber weder die Spazierfahrten auf dem „Cours de la Reine“, noch die Besuche bei Hof, in Vincennes und im Louvre hatten Reiz für ihn. Er mochte nicht zu den edlen Herren in den Wagen steigen, so freundlich sie ihn auch oft dazu einluden; denn er litt darunter, wenn er, wie andere, sich abquälen sollte, ein Witzwort zu finden, um sich angenehm zu machen.[1]) Auch Corneille zog in seinem geraden Sinn bürgerliche Unabhängigkeit dem Glanz vor, mochte ihm auch manche Gönnerschaft darob entgehen.

Wir mußten diese immer wieder hervorbrechende Roheit in dem Charakter der Zeit hervorheben, um das Bild der damaligen Gesellschaft wahrheitsgetreu zu zeichnen. Aber man darf deshalb nicht zu streng über sie urteilen. In einer aufstrebenden Nation, einem rasch sich entwickelnden Staatsleben wird die Feinheit der Sitten, weltmännischer Takt erst allmählich zu einem Gemeingut größerer Kreise; wahre Humanität aber ist ein Gut, das erst nach langer civilisatorischer Arbeit von einem Volk errungen wird. Eine Gesellschaft jedoch, welche sich an Romanen wie „Asträa“ und später an dem „großen Cyrus“ des Fräulein von Scudéry begeistern, die darin enthaltenen langatmigen, gezierten Unterhaltungen genießen konnte, hatte gewiß den Wunsch, die gute Sitte zur Herrschaft zu bringen und der geistigen Kraft ihr Recht widerfahren zu lassen. Es ist kein Zweifel, daß die Epoche, die uns jetzt beschäftigt, lebhaften Sinn für Schönheit und Größe hatte; daß sie den Grund legte, auf der die nachfolgenden Generationen das stolze Gebäude errichten konnten, das so lang als mustergiltig in Europa bewundert ward.

Wir haben indessen bisher nur die aristokratische Gesellschaft der Hauptstadt betrachtet, nur die Kreise, welche in Verbindung mit

---

Je me vis toujours pauvre, et tâchai de paraître.
Je vécus dans la peine attendant le bonheur,
Et mourus sur un coffre en attendant mon maître.

[1]) Rotrou, A son ami M. (qui veut partir pour Dreux). 7. Strophe, am Schluß, und Str. 8:

Ni le Cours, ni la Cour n'ont rien de captivant,
Et quoique mon oeil y découvre,
Je sors de Vincennes et du Louvre
Aussi froid que j'étois devant.

En l'humeur, où je suis, qui veut bien m'affliger,
N'a qu'à m'entretenir de ballets, de nôces,
Et quoique des seigneurs me pensent obliger,
Je hais d'entrer en leurs carrosses.
Je n'y puis imiter ni Clinchant ni Gillot,
Jamais mon esprit ne s'y ronge,
Et je souffre trop, quand j'y songe,
Au moyen de dire un bon mot.

dem Hof standen, oder die Männer, welche als regierende Herren in den einzelnen Provinzen selbst wieder Hof hielten. Sie haben allerdings, wie schon bemerkt worden ist, damals den Ton angegeben. Um aber den französischen Adel richtig zu beurteilen, muß man auch den kleinen Adel, der in der Provinz auf dem von den Vätern geerbten Grundbesitz lebte, kennen lernen. In ihm lag doch der eigentliche Kern des französischen Adels, und in ihm fand sich auch noch im 17. Jahrhundert die alte Einfachheit und feste Art.

> Wer sich von Adel nennt, und lügt wie Du,
> Der lügt, wenn er es sagt, und war es nie![1])

sagt der greise Géronte in Corneilles „Menteur“.

Ein solcher Mann hat keine Ahnung von den Vorschriften der Mode, den Gesetzen der neumodischen Galanterie. Aber er ist fest und treu, eine Stütze der Familie wie des Staats. Er ist Royalist, und wie er seinem König gehorcht, so verlangt er in seiner Familie volle Autorität. Frau und Kinder sind ihm unterthan. Er bestimmt den Lebensweg der letzteren, verfügt über ihre Hand nach seinem Gutdünken. In allen Dramen und Lustspielen wird dieser väterlichen Autorität als einer fest in den Gesetzen begründeten Macht Erwähnung gethan. Am schärfsten drückt Pauline in Corneilles „Polyeucte“ diese unbedingte Unterwerfung der Kinder unter den Willen des Vaters oder, nach dessen Tod, des Bruders aus. Pauline sagt zu Sever, den sie früher geliebt und von dem sie durch die Ehe mit Polyeucte getrennt worden ist:

> Doch welchen Gatten auch der Vater mir
> Bestimmt — und hättet ihr mit einer Krone
> Den eignen Wert erhöht, und hätt' ich Euch
> Damals geseh'n, und hätt' ich ihn gehaßt —
> Ich hätte drob geweint, jedoch gehorcht.[2])

Das Leben auf dem Land verstrich in ziemlicher Einförmigkeit. Die Verwaltung der Güter und die Ausübung der Herrschaftsrechte lagen gewöhnlich in der Hand einiger Beamten, und der Schloßherr selbst ergötzte sich hauptsächlich an der Jagd, am erfrischenden Ritt oder er gab sich den Freuden einer wohlbesetzten Tafel hin. In seinem Thal war er ein kleiner König, der über seine Mannen gebot, den man verehrte oder fürchtete, der das Schicksal seiner Leute in der Hand hatte. War er von den meisten Abgaben und Steuern befreit, die das arme Volk drückten, so zahlte er doch die Blutsteuer. Denn der Kriegsdienst war seine Pflicht, aber auch sein Recht. In dem französischen Adel lebte ein kriegerischer Geist, und er hieß einen Kriegszug oft als Abwechslung in seinem eintönigen Leben willkommen. Dann ging es in

---

[1]) Corneille, Le Menteur V, 3, v. 19 u. 20.

[2]) Corneille, Polyeucte II, 1. v. 82 ff.:

> De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix,
> Quand à ce grand pouvoir que la valeur vous donne,
> Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
> Quand je vous aurois vu, quand je l'aurois haï,
> J'en aurois soupiré, mais j'aurois obéi.

die Fremde, an der Spitze einiger getreuen Diener und Gutsmannen, die ihm folgten. In Friedenszeiten aber zog er wol manchmal an das Hoflager seines Königs, diesem zu huldigen oder etwas von ihm zu erbitten. Auf dem glatten Boden der königlichen Vorsäle konnte er sich freilich nicht heimisch fühlen. In der dumpfen Luft, die dort herrschte, fühlte er sein Herz beengt, und gerne kehrte er wieder in die Heimat zurück, wo er selbst noch etwas galt, wo er als Vertreter des Königs schaltete, die Handhabung der Gesetze überwachte, die Steuern erheben ließ, die Miliz berief und musterte, für die Armen sorgte.[1]) Freilich nicht mehr lange. Denn die Centralisation machte in der Verwaltung immer größere Fortschritte, und die Herrschaft in der Provinz gehörte bald dem Vertrauensmann des Ministers, dem Intendanten und dessen Unterbeamten. Dazu kam noch später der Wille König Ludwig XIV., der den unabhängigen Adel an seinen Hof berief, wo er geistig und moralisch verflachte, während er sich materiell ruinierte.

In der Zeit vor der Fronde war das noch anders. Der erbgesessene Adel stand noch aufrecht und gab dem Leben in der Provinz seinen Charakter. Freilich gab es lange Stunden in den Herrensitzen; die Frau und die Töchter hatten wol ihre Beschäftigung im Haus, und in freien Stunden freuten sie sich doppelt an einem Roman, der von wunderbaren Helden erzählte, oder an einer neuen Tragödie, die ihnen auf einigen Bogen in Quart gedruckt und mit Vignetten geziert aus der Hauptstadt geschickt worden war. Oder sie wußten die Laute zu spielen und ihre bald neckischen, bald traurigen Lieder zu singen. Aber den Herrn des Hauses drückte schon öfters die Langweile, und freudig ergriff er die Gelegenheit, mit seinesgleichen zusammenzukommen, gemeinsam zu tafeln, sich auszuplaudern, die alten Bekanntschaften zu erneuern. Eine solche Gelegenheit boten, in einigen Provinzen wenigstens, die Ständeversammlungen. Alle zwei Jahre kamen sie auf mehrere Wochen zusammen, um die Provinzialangelegenheiten zu ordnen, und nach den Sitzungen gab es Bankette von solch solider Pracht, daß die Tische sich schier unter der Last der Speisen und Getränke bogen, gab es Bälle — denn auch die Damen fanden sich oft bei den Landtagen ein — hohes Spiel, und gewöhnlich war auch durch das Engagement einer Schauspieltruppe für weitere Unterhaltung gesorgt.[2]) Eine solche Versammlung der Stände kostete dem einzelnen oft schweres Geld, aber die Gelegenheit kam ja nicht oft. In der Zwischenzeit konnte man, wenn nötig, wieder sparen.

Auch die Nachbarn in der Runde luden sich zu ihren Festen, Jagden und Gesellschaften ein. Es war doch ein gesundes, kräftiges Leben.

---

[1]) A. de Tocqueville, L'ancien régime et la révolution, p. 60.

[2]) Dassoucy in einem Liedchen:

Et quoi qu'on chante et quoi qu'on die
De ces beaux messieurs des états,
Qui tous les jours ont six ducats,
La musique et la comédie.

Und wie Jahrhunderte zuvor die Troubadours von Schloß zu Schloß gezogen waren, ihre Lieder zu singen und sonstige Künste zu zeigen, so sorgten jetzt auch noch wandernde Virtuosen — Karikaturen der Troubadours — für die Unterhaltung und Bildung der Provinz. Einer dieser Leute, Dassoucy, hat sich auch als Dichter vorgewagt und nicht geringe Meinung von sich gehabt.[1]) Über die Erlebnisse auf seinen Wanderungen durch Frankreich und Italien hat er selbst berichtet, und wenn er auch viele Vorfälle, die dunkel genug waren, in schönem Licht sah, so trägt doch sein Bericht im ganzen den Stempel der Wahrhaftigkeit.[2]) Dassoucy erzählt unter anderm, wie er zur Zeit der Regentschaft eine Kunstreise — wie seine modernen Nachfolger sagen würden — durch das südwestliche Frankreich unternahm. Von zwei Pagen begleitet, wanderte er zu Fuß durch das Land, obwol er die Mittel hatte, einen Wagen zu nehmen und seine Begleiter beritten zu machen. Aber eine Fußwanderung war ihm ein Genuß, und er singt ein wahres Loblied über die Freuden einer solchen. Sein Aufzug war sonderbar genug. Voran schritt ein Esel, der das Gepäck der Reisenden, einen Koffer mit Liedern und Gedichten trug, und mit Theorben und Lauten behängt war. Hinter ihm schritten die zwei Musikpagen; so nennt Dassoucy zwei Knaben, die ihn mit ihren jugendlichen Stimmen in seinen Konzerten unterstützen mußten. Diese trugen phantastisches Gewand, lange anschließende Röcke mit schmalen Silberborten. In ähnlicher Tracht folgte dann der Herold des Zugs, Dassoucy selbst, ein „Phébus incognito“. Doch ließ er immer 50 Schritte Distanz zwischen sich und seinen Begleitern. Er that dies, nicht weil ihn die Jahre drückten oder seine tiefsinnigen Gedanken ihn aufhielten, sondern aus kluger Vorsicht. Denn in jener Zeit waren die Wege nicht sicher, und da ein räuberischer Überfall sich voraussichtlich zuerst gegen den Esel richtete, so hoffte Dassoucy Zeit zu finden, unbemerkt seine wohlgefüllte Börse in ein Gebüsch am Weg zu werfen oder sie hinter einem Stein zu verbergen.

Als er nun in dieser Weise vorsichtig und wohlgemut Burgund durchwanderte, sah er eines Tags in der Ferne vier bis fünf bewaffnete Reiter auf den Feldern sich tummeln. Da sie auch Hunde bei sich hatten, hielt er sie für Jäger. Plötzlich aber sprengten sie im Galopp auf ihn zu und hatten ihn erreicht, bevor er sich seine Lage klargemacht hatte. Die vermeintlichen Jäger erschienen ihm nun als Straßenräuber. Der Führer fragte ihn nach seinem Namen und Stand, und als Dassoucy ihm von seiner Kunst redete, ließ er sich den Koffer öffnen und die Bücher vorzeigen. Dassoucy wies ihm drei verschiedene Bände vor, welche schön gebunden und mit Goldschnitt versehen, die Erzeugnisse seiner Muse enthielten. Als sich der Fremde überzeugt hatte, daß er den berühmten Dichter und Virtuosen in Person vor sich hatte, sagte er: „Ich

[1]) Das Weitere über ihn s. Abschnitt „Gegenströmungen“ dieses Bands.

[2]) Dassoucy, Aventures burlesques. Neue Ausgabe von Emile Colombey. Paris 1858, S. 45 ff. Die erste Ausgabe dieses Buchs erschien 1677. Es war Dassoucys vorletztes Werk.

kann nicht gestatten, daß Sie so vorüberziehen. Ich lade Sie für heute zu mir ein, und da mir das Glück Ihrer Begegnung zu teil wird, möchte ich Ihre Gedichte kennen lernen, und dann wollen wir zusammen trinken". Darauf zeigte er auf die Türme eines Schlosses, das sich in der Nähe erhob, und beauftragte einen seiner Leute, Dassoucy dahin zu geleiten. Er selbst werde in einer Stunde ihm zu Diensten sein. Der vermeintliche Räuberhauptmann war ein Marquis, einer der angesehensten und reichsten Adeligen der ganzen Provinz. Auf dem Schloß begann für Dassoucy ein flottes Leben. Er wurde geehrt und gefeiert, wie es einem großen Dichter geziemt. Er erzählt uns wenigstens, daß die junge Gemahlin des Marquis ihm zum Gruß die Wange geboten und die beiden Pagen geküßt habe; daß er dann von dem Ehepaar zur Tafel geführt worden sei und den Ehrensitz eingenommen habe. „So pflegen die wahrhaft Großen das Talent in armen Dichtern zu ehren." Dann begann Dassoucy mit seinen Pagen zu singen, seine Gedichte vorzulesen und er entzückte die Schloßbewohner so sehr, daß sie ihm das Versprechen abnötigten, er wolle wenigstens acht Tage bei ihnen bleiben. Diese Woche verstrich ihm, wie in einem verzauberten Schloß. Er lehrte die Dame, die eine hübsche Stimme hatte, einige seiner Lieder und lebte in Herrlichkeit, als ob alle Tage Hochzeit wäre. Bald aber sehnte er sich nach seiner Freiheit zurück. Der Appetit fehlte ihm, er mußte trinken, wenn er gerade keine Lust dazu hatte, und wenn er Durst fühlte, hatte er nichts; er konnte nur aus kleinen Weingläsern trinken, da er doch gewöhnt war, den Wein schoppenweise zu sich zu nehmen, und dabei bot man ihm soviel Wasser an, als ob er Fieber hätte. Überhaupt fand er die Mahlzeiten bei Vornehmen seiner Natur zuwider; man sitze zu eng, meint er, dürfe sich nicht rühren, nicht singen und spaßen, dürfe seine Gedanken nicht offen sagen, sondern müsse zuhören und alles loben, selbst die Einfälle eines frechen Parasiten. Auch Dassoucy weiß, daß die Schöngeister, die zu der Tafel der hohen Herren zugelassen werden, nicht Zeit haben, sich der saftigen Braten zu erfreuen, sondern ihre Phantasie anstrengen und den Geist spannen müssen wie eine Armbrust, um sich gefällig zu erweisen und witzige Bemerkungen zu finden.[1])

So freute er sich denn von Herzen, als er wieder nach alter Art durchs Land ziehen konnte.

War schon ein wandernder Virtuos einer freundlichen Aufnahme in den Herrensitzen der Provinz gewärtig, so wurden reisende Schauspielertruppen gewöhnlich mit noch größerem Vergnügen begrüßt. Deren gab es schon eine beträchtliche Anzahl, denn die Vorliebe für dramatische Aufführungen hatte sich sehr schnell über Frankreich verbreitet. Kein Fest durfte so leicht ohne ein oder mehrere Schauspiele vorübergehen. In den größeren Städten eiferten oft verschiedene Gesellschaften um die Gunst des Publikums, und kleinere Banden suchten ihre Triumphe in den Ortschaften, auf den Schlössern und Edelsitzen. Als die Prinzessin von Montpensier nach Beendigung der Fronde in Ungnade sich

---

[1]) Dassoucy, ch. V, édition Colombey, S. 51.

nach Schloß Saint-Fargeau zurückzog, hatte sie während eines ganzen Winters eine Schauspielertruppe in ihrem Dienst. Im Frühjahr begab sie sich nach Tours, fand dort die Gesellschaft wieder und beehrte sie auch sofort mit ihrem Besuch.[1])

Berühmt war das Fest, das der Marquis de Sourdeac auf seinem Schloß in der Normandie gab, um den Abschluß des Pyrenäischen Friedens und die Vermählung des jungen Königs zu feiern. Sourdeac war ein Original; man erzählte von ihm, er sei ein vorzüglicher Schlosser, und böse Zungen behaupteten, er lasse sich von Zeit zu Zeit von seinen Bauern gleich einem Hirsch durch die Wälder jagen, um sich eine gesunde Bewegung zu machen.[2]) Diesmal aber hatte er Großes vor. Der ganze Adel der Umgegend war geladen und die Familien kamen selbst aus weiter Entfernung nach Neubourg, dem stattlichen Schloß des Marquis. Das Fest währte acht Tage, während welcher die Geladenen im Schloß wohnten. Bankette, Bälle. Jagden, Spiele, Konzerte — nichts fehlte. Der Marquis hatte sogar von Paris die Gesellschaft des Marais-Theaters berufen, um seine Gäste durch die Darstellung der schönsten und neuesten Werke zu erfreuen. Den Glanzpunkt des Festes bildete die Aufführung einer neuen Dichtung Corneilles, des „Goldenen Vließes" („La toison d'or"). Der Marquis hatte das Stück bei dem Dichter eigens bestellt und mit 2000 Livres honoriert. Er hatte dann bei der Ausstattung des Zauberstücks keinen Aufwand gescheut und alle scenischen Hilfsmittel, die man damals besaß, benützen lassen, um den Eindruck zu erhöhen. Nach Beendigung des Festes aber schenkte er die ganze Ausstattung des Stücks den Schauspielern, welche während des folgenden Winters damit in Paris Aufsehen machten.

Wenn nun auch diese dramatische Aufführung eine Ausnahme bildete, so ist doch gewiß, daß die Teilnahme am Theater in der adeligen Gesellschaft, wie in den bürgerlichen Kreisen auch in der Provinz stetig wuchs. Wie während des mehrwöchentlichen Aufenthalts, den Ludwig XIII. und seine Gemahlin in dem Kur- und Badeort Forges nahmen, das Schauspiel nicht fehlen durfte, wird später noch erzählt werden.[3]) Der Dichter Scarron berichtet Ähnliches aus Bourbon, wohin man ihn geschickt hatte, um die Bäder zu benützen. Dort sorgte der Herzog von Longueville für eine würdige Ausstattung.[4]) Derselbe Scarron schildert in einem inter-

[1]) Mlle. de Montpensier, Mémoires (Jahr 1655), II, S. 275.

[2]) Tallemant, Historiettes, VII, S. 370 (éd. P. Paris).

[3]) Siehe den IV. Abschnitt dieses Bands: „Corneilles Jugendzeit".

[4]) Scarron, Poésies diverses. Darin: „La légende de Bourbon" (1641), v. 49 ff.

Là, Monseigneur de Longueville
Petit, mais droit comme une quille
Vaillant courtois et libéral,
Magnanime, franc et loyal,
Nous donna force comédies.
— — — — — — —
Il lui coûta deux mille livres
En argent, vêtement et vivres,

essanten Roman das Leben und Treiben dieser fahrenden Komödianten.[1]) Darin lesen wir von dem Besuch, den die Schauspieler von einer Landjunkerfamilie erhalten. „Die Ankunft einer Karosse, die mit Landadel gefüllt war, unterbrach sie. Es war ein Landedelmann, der sich Herr de la Fresnaye nannte. Er stand im Begriff, seine einzige Tochter zu verheiraten, und kam nun, die Schauspieler zu bitten, am Tag der Hochzeit, bei ihm eine Vorstellung zu geben. Die Tochter, die nicht gerade zu den Geistvollen dieser Welt gehörte, drückte ihnen den Wunsch aus, sie möchten die „Silvia“ von Mairet aufführen. Die Schauspielerinnen unterdrückten mit Mühe das Lachen und sagten, sie hätten kein Exemplar mehr und man müßte ihnen eines auftreiben.[2]) Das Fräulein entgegnete, daß sie ihnen ein Exemplar geben könne, und fügte hinzu, daß sie alle Schäferdichtungen besitze, die „Bergeries“ von Racan, die „Belle pêcheuse“, „Le Contraire en amour“, „Ploncidon“, „Le Mercier“ und noch viele andere, deren Titel ich vergessen habe. ‚Denn‘, sagte sie, ‚sie passen besonders für Leute, die, wie wir, auf dem Land wohnen, auch kosten die Kostüme nicht viel; man braucht keine kostbaren Gewänder dabei, so wie man sie etwa bei der Aufführung des „Pompejus“, des „Cinna“, des „Heraclius“ oder der „Rodogune“ nötig hat. Auch sind die Verse in diesen Schäferstücken nicht so bombastisch wie in den ernsten Schauspielen, und die ganze Gattung der Schäferpoesie entspricht mehr der Einfachheit unserer ersten Eltern, welche selbst nach dem Sündenfall nur mit Feigenblättern bekleidet waren.‘ Die Eltern des Mädchens hörten dieser Rede bewundernd zu, überzeugt, daß die besten Redner des Reichs weder so gedankenreich, noch in so gewählten Ausdrücken reden könnten. Die Schauspieler aber verlangten Zeit zur Vorbereitung, und man gewährte ihnen acht Tage.“[3])

Diese und andere ähnliche Schilderungen zeigen uns, wie die wandernden Komödianten die neuen dramatischen Werke durch das Land trugen und zur Verbreitung des litterarischen Interesses beitrugen, mochten sie auch manchmal haarsträubende Leistungen bieten. Viele dieser Truppen hatten gewiß schon ein ganz annehmbares Spiel, wie ja auch Molières Gesellschaft jahrelang in der Provinz umherzog. Frau von Sévigné berichtet später einmal humoristisch über eine Vorstellung der Racine'schen „Andromaque“ in Vitré und sagt: „Elle me fit pleurer plus de six larmes“.[4]) In der sarkastischen Skizze des Landfräuleins,

---

Dont les pauvres comédiens,
Gueux comme des bohémiens,
Devinrent gras comme des moines
Et glorieux comme des chanoines;
Dont j'eus grand' consolation,
Car j'aime cette nation.

[1]) Scarron, Le roman comique. Siehe weiter unten den Abschnitt: „Gegenströmungen“.

[2]) Der dritte Teil des „Roman comique“ erschien nach Scarrons Tod und war von einem andern Verfasser. Die „Silvia“ galt damals für ganz veraltet.

[3]) Siehe Scarron, Roman comique, 3me partie, ch. 9.

[4]) Mme. de Sévigné, Brief vom 12. August 1671.

das seine litterarischen Kenntnisse zeigen möchte, offenbart Scarron bereits den Hochmut des Parisers, der schon damals auf die Provinz herabsah; aber wir sehen doch, wie verbreitet das Interesse an der Dichtung in den Kreisen des Landadels war. Man hielt mit der Hauptstadt nicht immer gleichen Schritt, aber man folgte. Was lag daran, ob man einige Jahre zurück war und noch bewunderte, was man in Paris schon seit einiger Zeit vergessen hatte oder gar belächelte? Die Hauptsache war, daß man überhaupt las, und wer größere Verbindungen hatte, konnte sich leicht auch in der Provinz auf dem Laufenden erhalten. Wir werden noch hören, wie gut Frau von Sévigné 20 Jahre später ihre Tochter, die in der fernen Provence lebte, mit den wichtigsten der neuen Erscheinungen auf dem Büchermarkt versah.

II.

Die Ideale der Zeit.

Wie in dem Strom der Zeit, den Wellen gleich, die Geschlechter der Menschen auftauchen und vergehen, so wechseln mit ihnen in steter Wandlung die Ideale.

Gewisse Begriffe, wie Tugend, Ehre, Liebe, Freiheit, wurzeln allerdings so tief in der Seele des Menschen, sie sind ihm so vertraut, und der Besitz dieser Güter gilt so allgemein als der Endzweck alles menschlichen Strebens, daß jeder Zweifel darüber ausgeschlossen und kein Schwanken in ihrer Auffassung möglich erscheint. Die Dichter aller Zeiten und aller Völker haben das Glück der Liebe und den Segen der Freiheit gepriesen; man sollte denken, es berge sich in diesen Begriffen ein Ideal, das allen Völkern gemeinsam sei und die Herzen aller Menschen höher schlagen lasse. Prüft man aber die Anschauungen der einzelnen Nationen genauer, so wird man die Wandlungen erkennen, welche sich auch in ihnen ununterbrochen vollziehen. Mit dem Wechsel der Bildung ändern sich die Begriffe, selbst wenn die Bezeichnungen dieselben bleiben. Der heidnische Philosoph und der christliche Märtyrer strebten beide nach Tugend und moralischer Vollkommenheit. Aber wie entgegengesetzt, wie geradezu einander feindlich waren die Begriffe, die sich beide von der Tugend gebildet hatten. Dem Wilden ist die Freiheit etwas anderes als dem Bürger eines civilisierten Staats; und wie sonderbar gestaltet sich oft der Begriff der Ehre nicht allein bei den verschiedenen, höher oder niedriger stehenden Rassen, sondern selbst innerhalb eines und desselben Volkes.

So ist die Frage nach den Idealen, die in den einzelnen Geschichtsepochen und bei den tonangebenden Nationen vorherrschen, keineswegs müßig. Sie vor allem prägen den Jahrhunderten ihren eigentümlichen Charakter auf. Erst wenn wir die Ideale kennen, für welche eine Zeit geschwärmt hat, werden wir diese letztere selbst verstehen. Das geistige und ethische Leben eines Volkes prägt sich in ihnen am deutlichsten aus.

Die größten Männer können sich dem Einfluß ihrer Zeit nicht entziehen. Selbst die Dichter, die doch am freiesten im Reich der Phantasie zu walten scheinen; selbst die Philosophen, welche sich in einer abstrakten Welt bewegen, können sich dieser Einwirkung mit nichten erwehren. Hervorragende Geister reißen oft eine Nation mit sich fort auf den Bahnen, die sie eingeschlagen haben, und die Geschichte kennt Männer, wie Alexander, Luther, Kant, welche die Entwicklung des

Menschengeschlechts in entschiedener Weise beeinflußt haben, von den Religionsstiftern gar nicht zu reden. Aber selbst diese Männer, welche scheinbar frei und nur von ihrer innersten Natur geleitet, neue Bahnen einschlugen, hatten die geistige Richtung doch von ihrer Zeit erhalten. Geheime Strömungen, dem Auge des gewöhnlichen Beobachters verborgen, bilden sich oft in dem Leben eines Volkes und wirken umso zwingender, je weniger sie sichtbar sind. Auch in dem, was einer Nation zeitweilig als Ideal vorschwebt, sehen wir nur den Ausdruck ihres innersten Geistes- und Gemütslebens.

Eine jede Zeit, ein jedes Volk bildet sich sein besonderes Ideal, das nur ihm gehört, an dem es mit dem Feuer einer ersten Liebe hängt, und das mit seinem geistigen Leben aufs innigste verwachsen ist. Was einem Volk fehlt, was es mit Schmerz in seinem nationalen und sittlichen Leben vermißt, und darum mit dem Aufgebot aller seiner Kräfte zu erlangen trachtet, das verklärt sich ihm zum Inbegriff des höchsten Guts, das wird ihm zum Ideal. Ist dieses Gut aber nur halbwegs errungen, und das oft dunkle Streben einer Zeit nur einigermaßen befriedigt, so wird sich das fieberhafte Verlangen stillen, das Ideal wird verblassen. Was man besitzt, gilt ja selten so viel als das, was man wünscht. Aber Ruhe findet das Volk deshalb nicht, denn in neuen Verhältnissen erwachsen ihm auch neue Aufgaben.

Die Ideale eines Volkes lassen sich am deutlichsten in den Hauptwerken seiner Litteratur erkennen. Wir ersehen aus ihnen, was die Menschen in einer bestimmten Zeit vorzugsweise beschäftigte, und ziehen ebenso unsere Schlüsse, wenn wir manche uns vertraute Regungen dort wenig oder nicht betont finden. Nur solche Werke, welche dem Geschmack und der Sinnesrichtung ihres Volkes entsprechen, gelangen zur dauernden Anerkennung. Sie können sich nur erhalten, wenn sie im Herzen der Menschen eine Saite berühren, welche stark nachklingt, wenn sie das Ideal der Zeit im Zauber poetischer Darstellung verklären.

Daß wir es bei der Betrachtung der Ideale, welche die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts beschäftigten, fast nur mit der Gedankenwelt des gebildeten Adels, einer sich abschließenden, aber einflußreichen Gesellschaft zu thun haben, ist schon früher bemerkt worden.

Da fällt uns nun zunächst auf, wie sehr der Begriff des Vaterlands in diesem Kreis an begeisternder Kraft eingebüßt hatte.

Allerdings hatte der französische Adel seit den Tagen Franz I. wechselnde Schicksale erlebt. In den Kriegen der Liga stand er unter den Waffen, um bald für, bald gegen seinen König zu kämpfen. In jenen schweren Jahren verlor sich das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit, des gemeinsamen Vaterlands mehr und mehr. Eine ähnliche Erscheinung hatte sich in Italien schon früher gezeigt. Dort haderten seit dem 15. Jahrhundert kleine Fürsten, Städte und Parteien miteinander in ewigem Krieg und zerstörten auf lange Zeit hinaus jedes Gefühl nationaler Einheit. Nicht ganz so schlimm, aber bedauerlich genug, hatten sich in der letzten Zeit der Religionskriege die Verhältnisse in Frankreich gestaltet. An die Stelle gesunden Patriotismus war fanatischer

Religionseifer getreten; die Begeisterung für das große gemeinsame Vaterland schwand bei vielen, die nur noch die Liebe zur engeren Heimat kannten; und wo der Sinn für die nationale Ehre sich abschwächte, wurde die Standesehre umsomehr betont. D'Aubigné machte hierin eine ehrenvolle Ausnahme. Seine „Tragiques" klagten in ergreifenden Worten über das Unglück Frankreichs, aber die anderen Dichter, zumal jene, die in dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts auftraten, haben die patriotische Saite nie erklingen lassen, wenn sie auch schreiend ihres Königs Siege feierten.

Noch in späteren Jahren war es nicht viel besser, wie die Fronde bewies. Mademoiselle de Montpensier erzählt, wie sie sich über einen politischen Fehler der Regentin freute und auf die aus ihm entstehende Bedrängnis zählte.[1]) Ein andermal gesteht sie ruhig ein, daß die Nachricht von dem Sieg Condés bei Lens ihr Kummer bereitete, da sie weniger für die Franzosen als für die Feinde gewesen sei.[2]) Die Idee, daß der Mann nicht als Kriegsknecht die Welt durchstreifen und aus Freude am Gemetzel sich in den Kampf stürzen soll, sondern daß er nur zum Schutz seines Vaterlands das Schwert ziehen darf, war natürlich noch völlig unbekannt.[3])

Woher sollte auch für die große Mehrheit der Franzosen das Gefühl der Zusammengehörigkeit, das Bewußtsein der alle einigenden Nationalität kommen? Der größte Theil des Volkes war jeder Teilnahme am staatlichen Leben beraubt, die unteren Klassen arm und unwissend, zumeist in tiefem Elend. Die einzelnen Provinzen besaßen noch eine gewisse Selbständigkeit; sie hatten verschiedene Verfassungen, besonderes Recht, besonderes Geld. Sie waren durch Zollschranken und Hemmungen mancherlei Art voneinander getrennt, und manche Stämme, wie die Bretonen und Provençalen, sprachen nicht einmal französisch. Mehr aber als durch alle diese Verschiedenheiten wurde das Volk durch den Gegensatz der Religion in feindliche Parteien geschieden und einander entfremdet.

---

[1]) Mlle. de Montpensier, I, S. 195 (Jahr 1649): „Au moment que M. de Comminges me parla, j'étois toute troublée de joie de voir qu'ils alloient faire une faute et d'être spectatrice des misères qu'elle leur causeroit. Cela me vengeoit un peu des persécutions que j'avois souffertes".

[2]) Mlle. de Montpensier, I, S. 175 (Jahr 1648): „Je le lus avec beaucoup d'étonnement et de douleur. Comme je ne devois pas mêler mon aversion à un si grand avantage pour l'Etat, je ne savois comment démêler l'un de l'autre; dans cette rencontre je me trouvois moins bonne Françoise qu'ennemie; je me sauvai et je couvris mes pleurs par des plaintes que je fis de quelques officiers de ma connoissance qui avoient été tués. ...Je ne sais comment je pouvois être sensible aux victoires de M. le Prince: il en gagnoit si souvent que je devois m'y accoutumer; mais l'on ne s'accoutume pas à ce qui déplait.

[3]) So heißt es in Corneilles „Don Sanche" I, 1, 79 ff. von Carlos, er werde nach Besiegung der Mauren Kastilien verlassen und in einem andern Land neue Kämpfe aufsuchen. An anderer Stelle wird gefragt:

„S'en ira-t-il soudain aux climats étrangers
Chercher tout de nouveau la gloire et les dangers?"

So war denn das Königtum trotz allem das einzige Band, welches die widerstrebenden Teile der Monarchie zu einem Ganzen zusammenhielt, und darin liegt der Grund, warum die königliche Gewalt aus dem gefährlichen Kampf gestärkt hervorging. Entgegen dem republikanischen Geist des 16. Jahrhunderts entwickelte sich der monarchische Kultus in überraschender Schnelligkeit, sobald Heinrich IV. die allgemeinen Verhältnisse notdürftig geordnet hatte. Und wie einmal diese Bahn eingeschlagen war, drängte alles in derselben Richtung weiter.

Auch in der Dichtung spiegelten sich diese Stimmungen. Von der Macht und Majestät der Fürsten ist dort viel, vom Vaterland und den Pflichten dagegen sehr wenig die Rede. Die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts weiß es nicht besser. Nur Corneille, der kräftigste und politisch reifste Dichter der klassischen Epoche, kennt auch die Liebe zum Vaterland und verherrlicht die römischen Helden, die sich für die Größe ihres Volkes aufgeopfert haben. Die Worte des glühenden Patriotismus, welche er seinem „Horace“ in den Mund legt, machten sicherlich den tiefsten Eindruck auf die Zuhörer.[1]) Denn wir behaupten keineswegs, daß das französische Volk damals nichts mehr von Frankreich gewußt hätte, sowie allerdings nach dem dreißigjährigen Krieg die einzelnen deutschen Stämme fast vergaßen, daß sie zu einem großen Reich gehörten. Heinrich IV., Richelieu, Mazarin haben gewiß in bewußter Weise an der Ausdehnung und nationalen Kräftigung Frankreichs gearbeitet. Aber einmal besteht doch ein großer Unterschied zwischen Eroberungslust und Vaterlandsliebe, und ferner war, was jenen als Ziel vorschwebte, darum noch nicht das Ideal der Nation, besonders nicht der frondierenden, nach Selbständigkeit strebenden Aristokratie.

Diese hatte sich eine andere, besondere Welt geschaffen. Sie schwärmte für ein ritterliches Heldentum, dem die drei Sterne: Liebe, Ehre und Ruhm, vorleuchten sollten. Dieses Ideal der vornehmen Gesellschaft war aus mittelalterlichen romantischen Reminiscenzen erwachsen und mit modernen Anschauungen gar sonderbar verquickt. Vorbild und Anregung hatte Spanien gegeben, wo sich die Achtung des Germanen vor der Frau und der ritterliche Sinn des Mauren in eigentümlicher Weise verbunden hatten. Von dort war das Evangelium des neuen Rittertums nach Italien gebracht worden. Hier verlor es, was es in Spanien noch Herbes gehabt hatte, und es entwickelte sich an den glänzenden Höfen der apenninischen Halbinsel die feine, vorsichtige, einem Kunstwerk gleich behandelte Sitte und Lebensart. Diese gab man auch den Helden der Dichtung. Und was unter der Tyrannei der kleinen Fürsten sich in der Wirklichkeit nicht finden konnte, Hoheit und Adel des

---

[1]) Vergl. z. B. Corneille, Horace II, 1, 52:

Vouz me pleureriez, mourant pour mon pays!
Pour un coeur généreux ce trépas a des charmes.

oder ibid., II, 3, 19:

Mourir pour le pays est un si digne sort,
Qu'on brigueroit en foule une si belle mort.

Geistes, das übertrug man umso williger auf die Kinder der Phantasie, damit stattete man umso verschwenderischer die Helden und Frauengestalten der Dichtung aus. So schuf Tasso sein „Befreites Jerusalem“. Er führte seine Leser in eine ideale Welt, denn seine Christen sind so wenig wie seine Mohammedaner der Wirklichkeit entnommen, und wenn er seine Heroinen auch mit allem Duft der Poesie schmückt, so sehen wir in ihnen doch keine wirklichen Frauenbilder, keine Gestalten aus dem warmen, vollen Leben. Und doch hat man mit Recht gesagt, daß Tassos Personen trotz alledem, trotz ihrer inneren Unmöglichkeit vollkommen wahr sind, weil sie besser als irgend ein anderes Werk dem Ideal ihrer Zeit entsprachen und die damals herrschenden Vorstellungen von Rittertum und Frauenwürde in sich zum vollendeten Ausdruck brachten.

Aus Italien war nun diese Anschauung von Heldentum nach Frankreich gedrungen, war daselbst bereitwillig aufgenommen worden, und hatte sich mit den alten Traditionen von den Pflichten eines vollkommenen Ritters verschmolzen. So hatte auch der französische Adel sein Ideal gefunden. Freilich paßte es nicht recht in die modernen Verhältnisse, allein nur umso heiliger wurde es gehalten. Wie es zu gehen pflegt, je mehr die aristokratische Gesellschaft sich in ihrem Bestand bedroht fühlte, umso eifriger versenkte sie sich in den schwärmerischen, fast religiösen Kultus der gefährdeten ritterlichen Ideen.

Die Wirklichkeit entspricht freilich selten dem Ideal. Das letztere verlangte von einem echten Ritter unbezähmbare Tapferkeit, makellose Reinheit, edlen Sinn, hingebende Liebe. Im rauhen Leben fanden sich diese Eigenschaften nicht so leicht zusammen. Aber man strebte doch nach ihnen, und in den Träumen von einer vollkommenen Welt, in den heroischen Dichtungen, herrschte dieses ideale Rittertum unumschränkt.

Schon in der „Asträa“ wird gelehrt, daß nur der Adelige wahrhaft lieben kann, und da es ferner heißt, daß nur der wahrhaft Liebende zu jeder großen That fähig sei, so ist es klar, daß man nur dem Edelgeborenen den Preis des Lebens geben konnte.[1]) Diese Idee erhielt sich auch später in Kraft; die Dichtungen huldigten derselben Anschauung, und wählten ihre Helden nur aus der vornehmen Welt. Selbst Corneille stand unter der Herrschaft dieser Tradition. So läßt er den Heraclius in dem Stück gleichen Namens betonen, daß der edle Sinn ein Erbteil edler Geburt sei;[2]) so sagt Kleopatra in „Pompée“, daß die Fürsten stets den Pfad des Ruhmes schreiten, wenn sie sich selbst vertrauen, und daß sie nur fehlen, wenn sie sich von anderen Ratgebern beeinflussen lassen.[3]) Nur der Adel kann sich eines „hohen Sinns“ und einer

---

[1]) Siehe I. Teil, 5. Abschn. S. 87 ff. dieses Werks. Ebenso läßt Du Ryer in seinem Lustspiel „Les vendanges de Surènes“ (1635) sagen:

„— — — — — Amour m'a fait connaître
Qu'un véritable amant est tout ce qu'il veut être.“

[2]) Corneille, Héraclius V, 2, v. 49: La générosité suit la belle naissance.

[3]) Corneille, Pompée II, 1, 14:

„schönen Seele“ rühmen. Bei diesen Worten darf man freilich nicht an die „schöne Seele“ in Goethes „Wilhelm Meister“ denken; die feine Gesellschaft verstand darunter den ritterlich-romantischen Sinn, wie er in den Romanen und den Schauspielen der Zeit verherrlicht wurde. Noch Frau von Sévigné freute sich der schönen Seelen, die sie in La Calprenèdes Roman „Kleopatra“ fand, wenn sie es auch nicht Wort haben wollte.[1]) Mit welcher Verachtung spricht man dagegen überall vom gemeinen Volk. Der greise Horaz will bei Corneille das „dumme Volk“ nicht als Richter über den Ruhm anerkennen.[2]) Im „Ödipus“ desselben Dichters verschmäht Dircé, die das nächste Anrecht auf den Thron von Theben hat und beim Volk beliebt ist, mit dessen Hilfe zu siegen.[3]) Carlos, der vermeintliche Sohn des armen Landmanns in „Don Sanche“, rühmt sich, daß er das gemeine Blut seiner Eltern im Krieg völlig verloren habe.[4])

Die Regeln des Rittertums verlangten, daß jeder, der adeligen Sinnes sein wollte, sich eine Dame erküren, ihr huldigen, sie verteidigen sollte, und daß er sich bemühte, sie durch aufopfernde Hingabe zu gewinnen. Unter den zehn Geboten, welche sich im Asträatempel finden, besagt das siebente, daß der Liebende seine Wünsche nicht gestehen dürfe, selbst wenn ihn die Sehnsucht an den Rand des Grabes brächte.[5]) Die Dame selbst schuldet dem Mann, der ihr sein Leben

---

Les princes ont cela de leur haute naissance:
— — — — — — — — — — —
Tout est illustre en eux quand ils daignent se croire,
Et si le peuple y voit quelque déréglements,
C'est quand l'avis d'autrui corrompt leurs sentiments.

[1]) Mme. de Sévigné, Lettre à Mme. de Grignau, 15 juillet 1671. „Cléopatre va son train, sans empressement toutefois, c'est aux heures perdues. C'est ordinairement sur cette lecture que je m'endors: le caractère m'en plaît beaucoup plus que le style. Pour les sentiments, j'avoue qu'ils me plaisent aussi, et qu'ils sont d'une perfection qui remplit mon idée sur les belles âmes. Vous savez aussi que je ne hais pas les grands coups d'épée, tellement que voilà qui va bien, pourvu qu'on m'en garde le secret.“

[2]) Corneille, Horace V, 3, 117 ff.

Horace, ne crois pas que le peuple stupide
Soit le maître absolu d'un renom bien solide.
Sa voix tumultueuse assez souvent fait bruit,
Mais un moment l'élève, un moment le détruit,
Et ce qu'il contribue à notre renommée
Toujours en moins de rien se dissipe en fumée.
C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits
A voir la vertu pleine en ses moindres effets.

[3]) Corneille, Ödipe V, 1, 45. I. König Ödipus sagt dort von Dircé:

Pour Dircé, son orgueil dédaignera sans doute
L'appui tumultueux que ton zèle redoute.

[4]) Corneille, Don Sanche II, 3, 25:

— — — la guerre a consumé
Tout cet indigne sang dont tu m'avais formé.

[5]) S. Astrée, t. II, ch. 5. Das siebente Gebot lautet: „Qu'il soupire, qu'il languisse entre la vie et la mort, et toutefois qu'il ne dise point ce qu'il

widmet, keinen Dank. Sie darf es sogar nicht einmal gestehen, wenn sie seine Gefühle erwidert; sie muß im Gegentheil spröde thun und ihn höchstens von Zeit zu Zeit mit einem freundlichen Blick belohnen. Hervorragende Damen gehen in ihrem Heroismus noch weiter. So lesen wir in „Asträa“ von Diana, Asträens Freundin, die von dem edlen Silvandre geliebt wird. Sie liebt ihn wieder; aber gerade darum entschließt sie sich, seine Huldigungen nur so lang zu gestatten, als sie ihre Gefühle verbergen kann. Sollte sie ihre Neigung nicht mehr bemeistern können, dann — dann wird sie, denken wir, den Geliebten endlich beglücken? Im Gegenteil. Dann wird sie ihn so hart behandeln, daß er sicher an der Erhörung seiner Wünsche verzweifeln und die Liebe aus seinem Herzen bannen wird.[1]) Der echte Liebhaber muß sein Glück in der Liebesqual finden, und wenn er bei seiner Schönen in Ungnade fällt, muß er bereit sein, sich das Leben zu nehmen.[2])

---

veut“. Man vergleiche damit die Stelle bei Saint-Amant: „La métamorphose de Lyrian et de Sylvie“, v. 41 (Bd. I der Ausgabe von Livet in der „Bibliothèque Elzévirienne“, 1854).

> O Dieux! combien de temps fut-il à se résoudre,
> Bien qu'il vît que son coeur s'alloit réduire en poudre,
> A découvrir sa peine aux yeux qu'il adoroit.
> Tant la discrétion en ses moeurs opéroit!
> Et quoi qu'il pût souffrir, je crois que le silence
> Auroit de son ardeur éteint la violence
> Par le coup désiré d'une subite mort,
> Avant qu'à son respect il eût fait tel effort.

1) Astrée, t. II, ch. 6. Man vergleiche damit die Charakteristik der Marquise de Sablé in den Memoiren der Mme. de Motteville (I, S. 13). Es heißt dort von dem Herzog von Montmorency: „Son coeur avoit été occupé d'une forte inclinaison pour la marquise de Sablé qui étoit une de celles dont la beauté faisoit le plus de bruit quand la reine vint en France; mais si elle étoit aimable, elle désiroit encore plus de le paraître; l'amour que cette dame avoit pour elle même la rendit un peu trop sensible à celui que les hommes lui témoignoient .... On trouvoit une si grande délicatesse dans les comédies nouvelles et tous les autres ouvrages en vers et en prose qui venoient de Madrid, qu'elle avoit conçu une haute idée de la galanterie que les Espagnols avoient apprise des Mores. Elle étoit persuadée que les hommes pouvoient sans crime avoir des sentiments tendres pour les femmes, que le désir de leur plaire les portoit aux plus grandes et aux plus belles actions, leur donnoit de l'esprit et leur inspiroit de la libéralité et toutes sortes de vertus; mais que d'un autre côté les femmes qui étoient l'ornement du monde et étoient faites pour être servies et adorées des hommes, ne devoient souffrir que leurs respects.“

2) Corneille, Pertharite II, 1, v. 92 ff.:

> L'amant est trop payé, quand son service oblige;
> Et quiconque en aimant aspire à d'autres prix
> N'a qu'un amour servile et digne de mépris.
> Le véritable amour jamais n'est mercenaire,
> Il n'est jamais souillé de l'espoir du salaire.

In Du Ryers „Scévole“ beklagt Junia den vermeintlichen Tod Scävolas. Sie hat ihn geliebt, aber sich wol gehütet, ihm je ihre Neigung zu verraten. Sie sagt II, 1, 16 ff.:

> Si j'ai par mes froideurs ton amour combattu,

Es versteht sich ferner, daß der echte Ritter niemals unter seinem Stand liebt. In Corneilles „Medea“ heißt es rühmend von Jason, daß seine hohe Geburt ihn lehre, nur um Fürstinnen zu werben, und daß er sich verachten müsse, wenn er seine Liebe anderen als Königstöchtern geschenkt hätte.[1])

Dafür sollen anderseits alle Vergehen, ja selbst Verbrechen, die aus Liebe begangen werden, mit Nachsicht beurteilt werden. Sie entehren nicht. In Corneilles „Clitandre“ (1632) lockt Dorise, eine Hofdame, ihre Nebenbuhlerin in einen öden Wald und versucht sie dort zu ermorden. Am Schluß des Stücks wird sie wieder in Gnaden aufgenommen und mit einem braven Mann verheiratet. Du Ryer schildert in seinem „Alcionée“ (1639) die Empörung eben dieses Alcionée gegen seinen König, den Beherrscher von Lydien, der ihm die Hand seiner Tochter Lydia versagt hat. Der König wird besiegt und muß nachgeben. Aber Lydia ist zu stolz. Sie liebt zwar den Helden, weigert sich indessen, ihm ihre Hand zu reichen, und dieser ersticht sich aus Verzweiflung.[2])

Noch nachdrücklicher vertritt Scudéry die Lehre, daß ein Verbrechen, zu dem die Liebe getrieben hat, verziehen werden muß. In seinem Stück „L'amour tyrannique“ überzieht Tiridate, König von Pontus, aus Liebe zu seiner Schwägerin, der schönen Polyxène, seinen eigenen Schwiegervater und seinen Schwager mit Krieg, besiegt sie und stürzt sie ins Unglück. Er erscheint als ein rücksichtsloser Tyrann. Aber am Schluß geht er in sich, bekehrt sich und beschließt, künftighin statt der tyrannischen Liebe die vernünftige Liebe, d. h. die Liebe zu seiner Frau, vorwalten zu lassen. Und damit ist alles wieder gut.

In den Lustspielen herrschte größere Freiheit. Dort durfte, wie in der „Suivante“ des Corneille, eine hochgestellte Dame sogar einen Bewerber erhören, der ihr im Rang nicht ganz gleich stand; sie durfte betonen, daß ihr Geliebter durch seine trefflichen Eigenschaften hervorleuchtet, und daß Vermögensrücksichten nur niedere Seelen bestimmen können. Ein ähnliches Verhältnis findet sich in dem Lustspiel „La veuve“ von Corneille. Aber in beiden Fällen sind die erkorenen Herren doch von Adel. Corneille versuchte in seinen Lustspielen den Geist der feinen

---

Si jamais cet amour qu'emporte ta belle âme,
Ne tira de ma bouche un aveu de ma flamme,
Je crois te satisfaire après tant de douleurs
Lorsqu'entre Rome et toi je partage mes pleurs.

[1]) Corneille, Médée, I, 1, 2 ff.

Jason ne fit jamàis de communes maîtresses:
Il est né seulement pour charmer des princesses,
Et haïroit l'amour, s'il avoit sous sa loi
Rangé de moindres coeurs que des filles de roi.

[2]) Alcionée entschuldigt seine Empörung, indem er der Prinzessin zuruft (III, 3):

„Mais hélas! s'il est vrais que tout amour extrême
Des crimes qu'il commet est l'excuse lui-même,
Combien doit ma princesse excuser mes forfaits,
S'ils partent d'un amour qu'on n'égala jamais!“

Gesellschaft seiner Zeit zur Darstellung zu bringen, und so finden wir in ihnen ebenfalls den romantisch-ritterlichen Sinn vorherrschend. Die geliebte Dame darf auch bei ihm nicht so schnell ihre Gefühle gestehen, sie muß sich kalt zeigen, den Liebenden durch erheuchelten Zorn auf die Probe stellen und ihm in jeder Weise den Sieg erschweren, um dessen Wert zu erhöhen.

In der Wirklichkeit gestalteten sich die Verhältnisse freilich zumeist ganz anders. Der Geist ritterlicher Galanterie herrschte allerdings in den Beziehungen der beiden Geschlechter zu einander, und die Chronik der heiteren, von Festen und Vergnügungen belebten Zeit der Regentschaft hat viel von galanten Abenteuern und ernsten Werbungen, von platonischen Freundschaftsbündnissen und sehr reellen Liebesverhältnissen zu berichten. Aber immerhin belehren uns die Schauspiele und Romane, wie man zu sein wünschte; die Memoiren und Lustspiele, wie man war. Der Unterschied ist oft groß. Wenn Frau von Sévigné noch in späterer Zeit für das ritterliche Ideal ihrer Jugend schwärmte, so konnte sie es weder in der Erinnerung an ihren Gemahl, noch in dem Treiben ihres Sohns verwirklicht finden.

Höher noch als die Pflicht der Liebe stand dem Edlen das Gebot der Ehre und des Ruhms.

Auch hier muß man bemerken, daß der Begriff der Ehre von der vornehmen Welt jener Zeit anders aufgefaßt wurde, und sich wesentlich von der Idee unterschied, welche man sich etwa heute davon macht. Wie das Ideal des 17. Jahrhunderts die Liebe in besonderer Weise verstand, so hatte es auch für die Ehre nicht minder strenge und spitzfindig ausgesonnene Gesetze.

Zu ihrem Verständnis dient ein Blick auf Corneilles „Cid", der die Ideale des Jahrhunderts am deutlichsten zum Ausdruck gebracht hat. Chimene hat ihren Vater durch das Schwert Rodrigos verloren. Dieser durfte den Zweikampf nicht vermeiden, wollte er nicht von Chimene verachtet werden. Er sagt ihr:

> Die Du mich liebtest, da ich edel war,
> Du könntest mich, wär' ich entehrt, nur hassen.

Und Chimene bestätigt dies:

> Wahr ist's, Rodrigo, bin ich Dir auch Feindin —
> Daß Du die Schande flohst, kann ich nicht tadeln.[1])

So weit versteht man auch heute noch vollkommen das Benehmen der beiden Verlobten. Chimene aber geht weiter. Ihre Ehre erheischt, daß sie sich räche, daß sie den Geliebten mit Todfeindschaft verfolge. Hat sie ihr Ziel erreicht, ist Rodrigo gefallen, dann mag sie selbst den Tod als einen willkommenen Freund suchen.

---

[1]) Corneille, Le Cid, III, 4, v. 42:

> Qui m'aima généreux, me haïroit infâme...

ibid. III, 4, v. 57:

> Ah, Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
> Je ne te puis puis blâmer d'avoir fui l'infamie.

„Ich muß mich rächen, meine Ehre heischt es!
— — — — — — — — — — —
Die Ehre rein zu halten, und mein Leid
Zu enden, will ich ihn verfolgen, töten,
Und selbst dann sterben.[1])

Das Gesetz der Blutrache tritt hier im Gewand höfischer Sitte zu Tage; es ist die alte barbarische Forderung der Wiedervergeltung, welche hier als Ehrenpflicht erscheint. Wie nun Rodrigo sich dem Rachedurst Chimenes gegenüber verhält, wie spitzfindig beide in der Ausübung ihrer vermeintlichen Pflichten sind, werden wir an anderer Stelle sehen.

Noch ängstlicher ausgeklügelt zeigen sich die Gebote des Ehrgefühls in Corneilles „Don Sanche“. Carlos, ein ausgezeichneter Ritter, dessen Herkunft aber in Dunkel gehüllt ist, liebt die Königin Isabella von Kastilien. Doch hegt er keine thörichten Hoffnungen. Ja, er sagt ihr, daß er sie weniger achten und nicht mehr lieben könnte, wenn sie sich unbegreiflicherweise herablassen sollte, ihn mit ihrer Neigung zu beglücken.[2]) Natürlich stellt sich am Schluß des Stücks heraus, daß Carlos ein Königssohn ist — denn woher wäre ihm sonst solcher Adel der Gesinnung gekommen?

Im „Pompée“ geht die Königin Kleopatra noch weiter. Sie liebt Cäsar, den Helden, aber ihre Ehre verlangt, daß Ägypten die Partei des Pompejus ergreife und gegen Cäsar kämpfe. Aus reiner Liebe zu Cäsar, und um sich dessen würdig zu erweisen, reizt sie zum Krieg gegen ihn.[3]) Daß eine solche Denkart dem französischen Volk unverständlich bleiben mußte, ist klar. Solche Verirrungen sind nur in einer Gesellschaft möglich, die mit den Gefühlen zu spielen liebt, und darüber oft die Natürlichkeit einbüßt. Zum Glück besaß Corneille nicht allein die Gabe, der

---

[1]) Corneille, Le Cid, III, 3, v. 50 und 56:

Il y va de ma gloire, il faut que je me venge.
— — — — — — — — — — — —
Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
Le poursuivre, le perdre et mourir après lui.

[2]) Corneille, Don Sanche, II, 2, 70:

Si par quelque malheur que je ne puis comprendre,
Du trône jusqu'à moi je la voyois descendre,
Commençant aussitôt à vous moins estimer,
Je cesserois sans doute aussi de vous aimer.

[3]) Corneille, Pompée, II, 1, v. 3 ff.:

Cléopatre:

Et toujours ma vertu retrace dans mon coeur
Ce qu'il doit au vaincu, brûlant pour le vainqueur.
— — — — — — — — — — — —

Charmion:

Quoi! vous aimez César! et si vous étiez crue,
L'Egypte pour Pompée armeroit à sa vue,
En prendroit la défense, et, par un prompt secours,
Du destin de Pharsale arrèteroit le cours!
L'amour, certes, sur vous a bien peu de puissance.

feinen Welt zu gefallen; er hatte auch das Geheimnis, die einfachsten Naturen, sein ganzes Volk zu begeistern und mit sich fortzureißen.

Fast gleichbedeutend mit der Ehre und unauflöslich mit ihr verknüpft erscheint in dem Ideal der Zeit der Begriff des Ruhms. Das Wort „gloire“ bezeichnet oft die beiden Güter. Aber die Rücksicht auf den Ruhm fälscht nicht selten die besten Thaten jener Helden. Wenn sie nur für den Ruhm arbeiten und insofern nur die Befriedigung ihrer Eitelkeit erstreben, so haben sie ihren Lohn dahin. Wenn Augustus (in „Cinna“) den Verschwörern verzeiht, so thut er es nicht allein, wie man glauben möchte, aus Milde. Denn er ruft mit Emphase aus:

— — Jahrhunderte! Geschichte!
Bewahre meines letzten Siegs Gedächtnis.[1])

Hätte Corneille den Kaiser als eitel und ruhmbegierig hinstellen wollen, so hätte er ihm keine besseren Worte in den Mund legen können. Aber er wollte ihn, den Anschauungen der Zeit entsprechend, ein edles Gefühl ausdrücken lassen, und gerade weil wir ein solches heute nicht mehr in diesem Ausspruch erkennen, mißfällt er uns. In dem „Ödipe“ hören wir, daß die Götter den Tod der Prinzessin Dircé verlangen. Nur unter dieser Bedingung soll die Pest, welche Theben heimsucht, verschwinden. Dircé erklärt sich freudig zum Tod bereit. Aber sie ist nicht aus Menschenliebe so willig, zu sterben, sondern aus Ruhmsucht, und dieser Zug ist weder natürlich, noch schön.[2])

So wird denn ganz natürlich der Ehrgeiz zur Tugend gestempelt und darf in dem Charakterbild des Helden nicht fehlen. Er wird für die einzige Leidenschaft erklärt, die eines großen Geistes, eines echten Edelmanns würdig sei. Der Mensch gilt nicht für wahrhaft groß, dem nicht im Herzen hoher Ehrgeiz glüht.[3]) Selbst die Frau muß nach Macht streben, wenn sie vom Schimmer des Ruhms umstrahlt sein will. Einen Thron zu erwerben, schien das höchste Ziel jedes edlen Gemüts.

[1]) Corneille, Cinna, V, 3, 35:

— — O siècles! o mémoire!
Conservez à jamais ma dernière victoire!

[2]) Corneille, Oedipe, III, 1, v. 1 ff. (Dircés Monolog):

Inexorable soif de gloire,
Dont l'aveugle et noble transport
Me fait précipiter ma mort,
Pour faire vivre ma mémoire.

[3]) Corneille, Pompée, II, 1, v. 74 ff. Kleopatra sagt dort:

J'ai de l'ambition, et, soit vice ou vertu,
Mon coeur sous son fardeau veut bien être abattu;
J'en aime la chaleur, et la nomme sans cesse
La seule passion digne d'une princesse.

Ähnlich heißt es auch bei Quinault, Stratonice, II, sc. 1. Philippe warnt dort seine Nichte Stratonice:

Songez qu'il faut régner et que l'ambition
Doit être des grands coeurs l'unique passion,
Qu'il ne faut rien haïr que ce qui peut vous nuire
Qu'il ne faut rien aimer à moins que d'un empire.

Solche Lehren konnten gefährlich werden, wenn man sie in der Wirklichkeit anwenden wollte, und die Geschichte der Fronde hat uns bewiesen, daß man dies in der That auch versuchte. Wir haben gesehen, wie sich die vornehmen Herren zur Zeit der Regentschaft, den Helden der Romane und des Theaters gleich, blindlings in Abenteuer stürzten, weil ihr „großer Sinn“ ihnen keine Ruhe ließ. Die adeligen Frondeurs erinnern an die Verschwörer in Corneilles „Cinna“, an die römischen Aristokraten in desselben Dichters „Sertorius“. Die Heroinen der Fronde ließen sich wie die Frauen der Dichtung von Ehrgeiz und Liebe in die gewagtesten Unternehmungen mit fortreißen.[1])

Unter Ludwig XIV., vor dessen Willen sich der Adel beugte, mußte diese Richtung verschwinden und die bis dahin giltigen Ideale sich ändern. Ludwig hatte in seiner Jugend zu sehr von der unruhigen und ehrgeizigen Aristokratie gelitten, als daß er ihr hätte je verzeihen können. In seinem Reich gab es fürderhin keinen Raum mehr für hochfliegenden Ehrgeiz; der Herrscher, der allmächtig über allen stand, duldete bei anderen keine stolzen Pläne. Schon als Corneille im Jahr 1670 in seinem Schauspiel „Titus und Berenice“ der Geliebten des Domitian die ehrgeizigen Worte in den Mund legte, die Herrschaft sei das einzige eines großen Geistes würdige Ziel, war er mit seiner Zeit nicht mehr in vollem Einklang.[2])

Wenn wir uns die Ideale vergegenwärtigen, welche während eines großen Teils des 17. Jahrhunderts die Menschen begeisterten, so gedenken wir unwillkürlich anderer Zeiten, die unter der Herrschaft anderer Anschauungen standen. Wir staunen ob der Verschiedenheit des Heldenideals in den einzelnen Epochen der Geschichte und bei den Hauptvölkern Europas. Welche Kluft trennt einen Helden wie den Cid von Achill, der in der Feldschlacht seiner Mordlust freien Lauf läßt, am gefallenen Feind unwürdige Rache ausübt, aber mit heißen Thränen seinen toten Freund beweint. Diomedes und Odysseus dringen nächtlich in das Lager der Troer und stechen die Krieger im Schlaf nieder. Was dem Griechen natürlich dünkte, wäre dem ritterlichen Kämpfer des 17. Jahrhunderts ein Greuel gewesen, und was dieser als höchste Zierde eines edlen Mannes erachtete, die Feinfühligkeit der Liebe, die schwärmerische Verehrung des Weibes, wäre jenem unverständlich gewesen. Auch die Griechen des Homer kannten feines höfisches Leben in den Palästen ihrer Könige; ja, wie W. Jordan in der Einleitung zu seiner Homer-

---

[1]) Der Chevalier de Charny sagt in einer Charakteristik, die er von sich auf Wunsch der Prinzessin von Montpensier schrieb: „Il me semble que devant de me hasarder à la galanterie, je dois m'être fort hasardé à la guerre, et qu'il faut avoir fait plusieurs campagnes à l'armée, premier que de faire un quartier d'hiver à la Cour“. Mlle. de Montpensier, Portraits, éd. 1659, in 4°, S. 340.

[2]) Corneille, Tite et Bérénice, I, 2, v. 63 ff. Domitia sagt dort zu Domitian:

> Et je n'ai point une âme à se laisser charmer
> Du ridicule honneur de savoir bien aimer,
> La passion du trône est seule toujours belle,
> Seule à qui l'âme doive une ardeur immortelle.

Übersetzung richtig hervorhebt, die letzte Redaktion der homerischen Gesänge fiel sogar in eine Zeit strenger aristokratischer Richtung, aber das glückliche Volk wußte sich in allen Verhältnissen die Wahrheit der Empfindung zu erhalten.

Die Helden der Äneide stehen dem Ideal des 17. Jahrhunderts schon näher. Die Verhältnisse des römischen Staats hatten unter Augustus mancherlei Ähnlichkeit mit dem Frankreich Ludwigs XIII. Hier wie dort entwickelte sich nach langen inneren Wirren eine starke Monarchie, und es bildete sich eine aristokratische Gesellschaft, die in ausgesuchtem Lebensgenuß und in der Beschäftigung mit Kunst und Litteratur einen Ersatz für die verlorene politische Machtstellung suchte.

Wie anders gestaltete sich hingegen das Heldenideal der nordischen germanischen Völker. Die Recken der Nibelunge sind düster und gewaltig. Der Himmel, der sich viele Monate des Jahrs hindurch grau und finster auf die weiten Wälder Germaniens und Skandinaviens senkte, die Natur der nordischen Länder überhaupt, mußte der Phantasie des Volkes einen ernsten Charakter verleihen. Bei den einfachen Söhnen des Nordens galt vor allem die körperliche Stärke; der gehörnte Siegfried war ihr Ideal. Neben der Tapferkeit war die Mannentreue der größte Schmuck des germanischen Helden. Der grimme Hagen ist ein Charakter, wie er sich nirgends sonst wieder findet. Auch Siegfrieds offener, vertrauender Sinn ist charakteristisch, und in dem Fiedler von Alzey verkörpert sich des Volkes inniges, schwärmerisches Gemüt.

So unterscheidet sich die romanische Welt von der antiken wie von der germanischen. Die Heldenfiguren des 16. und 17. Jahrhunderts können sich allerdings mit den aus dem Volksgeist erwachsenen und von der volkstümlichen Sage getragenen Helden nicht messen; nicht einmal Tassos poetische Gebilde, sein Rinaldo, sein Tancred, seine Armida. Wenn der Cid zu einer Figur geworden ist, die gleich den Rittern von der Tafelrunde, gleich dem Roland der Karlssage, in ewiger Jugendschönheit strahlt und in der ganzen Welt populär geworden ist, so verdankt er das vielleicht weniger Corneille, als den spanischen Romanzen, die in der Volkspoesie wurzeln.

Wir dürfen diese Einschränkung machen, ohne gegen die Poesie des 17. Jahrhunderts ungerecht zu werden. Aber wir müssen uns doch hüten, über das geistige Leben jener Epoche voreilig abzusprechen.

Unsere Zeit steht noch ungefähr auf dem Boden, welchen das vorige Jahrhundert einnahm. Die Ideen, welche die Gebildeten des 18. Jahrhunderts begeisterten, sind auch uns noch lieb und teuer. Wir verstehen den Kampf für die Herrschaft der Toleranz, für den Sieg der Humanität, für die Befreiung des Volkes von drückenden Lasten. Denn dieser Kampf, den man vor hundert Jahren führte, ist auch heute noch nicht ausgetragen. Die Ideale des letztvergangenen Jahrhunderts sind nicht mehr die unseren, aber wir können sie noch begreifen, noch schätzen, wir können die Begeisterung, welche die Herzen unserer Großeltern erfüllte, noch nachfühlen und eine Zeit mit solchen Idealen bewundern.

Anders aber stellt es sich, wenn wir uns in die Anschauungen des 17. Jahrhunderts versetzen wollen. Wir stoßen dabei auf eine Richtung, die jener der folgenden Zeit völlig entgegengesetzt war; wir finden andern Geschmack, andere Ziele, Ideen, die uns zum Teil fremd und unverständlich sind. Darum wird es uns heute oft so schwer, dem 17. Jahrhundert und seinen Werken gerecht zu werden. Gerade deshalb aber ist es unerläßlich, sich in die Empfindungen und in die Gedankenwelt jener Epoche zu versetzen, bevor man sich über die einzelnen Erscheinungen derselben ein Urteil erlaubt.

„Und der Lebende hat Recht“, sagt Schiller. So fällt denn die heutige Zeit oft ein wegwerfendes Urteil über eine Epoche, die ihr so fremdartig gegenübersteht. Es ist wahr, kein gewaltiger Sturm durchbraust jene Welt und wühlt das Menschentum auf, daß es erbebt, daß alle Fibern des Herzens zucken und der Geist in wunderbarer Spannung aller Kräfte die tiefsten Geheimnisse des Seins zu ergründen sich vermißt. Das 17. Jahrhundert bietet nicht das Schauspiel titanenhaften Ringens, verzweifelter Auflehnung, gewaltigen Siegs oder jähen Untergangs; kein Gedanke von allumfassender, die ganze Welt umspannender Liebe bewegt jene Zeit; sie erscheint gar oft egoistisch und einseitig. Aber in ihrer vielleicht weisen Beschränkung erlangt sie eine harmonische Ausbildung, wie sie selten erreicht wird, und die ihr genügt.

Muß denn eine Epoche in der Geschichte als klein und armselig verurteilt werden, nur weil sie den heutigen Menschen nicht sympathisch ist? Eine Zeit, die eine Litteratur von solcher Größe und Bedeutung schuf, kann nicht selbst kleinlich gewesen sein. Die Litteratur des 17. Jahrhunderts bildet doch noch immer den Höhepunkt der gesamten litterarischen Arbeit in Frankreich, und in langer, unbestrittener Weltherrschaft hat sie ihre Kraft deutlich genug bewiesen.

Vergleichen wir das Heldenideal des 17. Jahrhunderts mit dem, was die erbittersten Gegner der klassischen Litteratur, die Romantiker, als Ideal betrachteten, so ist der Unterschied zwar groß in der Art der Behandlung, keineswegs aber in der Auffassung selbst. Die Helden der neuromantischen Schule sind ebensogut Gebilde der Konvention, wie die Helden der klassischen Tragödie, dabei aber in ihrer Zeichnung oft weniger wahr und natürlich als diese. Nehmen wir nur als Beispiel zwei romantische Dramen, die bei ihrem Erscheinen außerordentliches Aufsehen machten und von welchen das eine noch heute berühmt ist, „Hernani“ von Victor Hugo und „Antony“ von Alexandre Dumas dem älteren. Eine so unwahrscheinliche Figur, wie die Hernanis, hat das Theater des 17. Jahrhunderts nirgends aufzuweisen. Hernani ist der Sohn eines vom spanischen König zum Tod verurteilten, seiner Güter beraubten Granden; er wächst arm in der Wildnis auf, die er barfuß durchzieht. Er hat vom Himmel nichts als Luft, Licht und Wasser erhalten, Gaben, die niemandem versagt sind. Er wird zum Räuber und sieht sich bald an der Spitze einer blutgierigen Schar von einigen tausend Geächteten. Aber er stammt von einem adeligen Geschlecht, und die edelsten Gefühle sind ihm nicht fremd. Er ist ein eleganter, poe-

tischer Räuber. Nicht anders glaubte auch das 17. Jahrhundert, wie wir gesehen haben, an die Macht der edlen Abstammung. Die Helden der romantischen Litteratur müssen etwas Düsteres, Melancholisches haben, etwas Byron'schen Weltschmerz, und Hernani nennt sich selbst einen „fou furieux“, einen „sombre insensé“. Antony hat denselben Charakter, ohne die Poesie, die uns mit Hernani versöhnt. Antony ist ein Mann, der seine Eltern nicht kennt, und darüber in die tiefste Schwermut verfällt. Er wagt seine Liebe nicht zu gestehen, weil er sich scheut, den Makel seiner Geburt zu enthüllen. Aber er ist ein „Held“. Er wirft sich den Pferden entgegen, die, scheu geworden, den Wagen seiner Geliebten in rasendem Lauf mit sich fortreißen und diese selbst mit einem schrecklichen Tod bedrohen. Bei allem „Heldentum“ mangelt ihm indessen jegliche moralische Kraft. Er jammert, geberdet sich wie wahnsinnig und legt der von ihm geliebten Frau, die einem andern angehört und die ihn flieht, mit teuflischer Kunst eine Schlinge. Er gewinnt sie, raubt ihr die Ruhe und das Glück, und ersticht sie zuletzt, als ihr Gatte sie überrascht. „Sie war mir nicht zu Willen, so hab' ich sie gemordet!“ ruft Antony dem eindringenden Mann entgegen. Damit liefert er sich dem Henker aus, aber er hat den Ruf der Geliebten gerettet!

Das ist kein Heldentum mehr, sondern das Gegenteil davon, und eine solche Verirrung in der Auffassung der männlichen Größe hat sich das 17. Jahrhundert nicht zu Schulden kommen lassen. „Antony“ ist freilich heute so gut wie vergessen, aber noch leben die Dramen Victor Hugos. Ihre etwas rhetorische Kraft, ihre schöne, poesievolle Sprache, ihr dramatisch effektvoller Bau gewinnen uns, und gern übersehen wir die Unwahrscheinlichkeit, ja Unmöglichkeit der Charaktere und das unserem Geschmack nach recht armselige Heldenideal, das sich in ihnen verkörpert. Wenn wir dies aber bei den Dichtungen der neueren Zeit thun, warum sollen wir nicht auch den herrschenden Auschauungen einer früheren, unzweifelhaft großen Epoche billige Rechnung tragen?

Der Mensch sucht in der Poesie nicht bloß das Abbild des gewöhnlichen Lebens; im Gegenteil, er will sich mit ihrer Hilfe den Fesseln der Alltäglichkeit auf Augenblicke entziehen und in seiner Brust höheren, edleren Gefühlen Raum geben. Wenn ihn dann der Dichter mit sich führt in das Reich der Phantasie, was liegt ihm daran, daß nicht alles der Wirklichkeit entspricht, was er dort findet? Wol aber trifft er dort Menschen, deren Gefühle und Anschauungen den seinen verwandt sind, nur daß sie ihm in veredelter, verklärter Form entgegentreten. Versteht er ihren Wert und ihre Schönheit, so wird er gehobenen Sinns von dem Werk scheiden, das ihm eine Stunde reinster Weihe geboten hat. Er wird den Segen der Poesie empfinden, mag er nun als Kind des 17. Jahrhunderts für die Ideale Corneilles oder als Romantiker des 19. Jahrhunderts für diejenigen Victor Hugos geschwärmt haben.

III.

Die Rivalen Corneilles.

Wol in keiner Litteratur nimmt die dramatische Poesie eine so hervorragende Stelle ein, wie in der französischen. Kaum hatte sich die Bühne aus den ersten Anfängen heraus zu einer gewissen litterarischen Bedeutung entwickelt, als sie auch die Gunst des Volkes gewann, und die besten Talente sich ihr widmeten. Die dramatische Dichtung ist seit ihrer ersten Blüte bis zur neuesten Zeit die populärste Gattung der Litteratur in Frankreich geblieben.

Das Jahr 1629 war für die Geschichte des französischen Theaters von hoher Wichtigkeit.

Sei es uns gestattet, noch einmal daran zu erinnern, daß in diesem Jahr Jean Mairet mit seiner „Sophonisbe“ das regelmäßige Drama begründete, und der tragischen Poesie den Weg zeigte, auf dem sie fernerhin wandeln sollte. Er rühmte sich nicht ohne Grund des Einflusses, den er auf die anderen Dichter seiner Zeit ausgeübt habe.[1])

Ein jugendlicher Feuereifer erfüllte die Dichter, welche für die neugestaltete Bühne zu arbeiten unternahmen. Eine neue Generation mit anderen Ideen, anderm Geschmack, anderm Charakter folgte auf Hardy. In demselben Jahr, in welchem „Sophonisbe“ erschien, traten mehrere junge Dichter mit ihren Erstlingswerken vor das Publikum: Georges de Scudéry ließ eine Tragikomödie, „Lygdamon“, und ein Schäferschauspiel, „Les aventures de Rosiléon“, aufführen; Pichou verfaßte eine Tragikomödie, „Les folies de Cardénio“, und Pierre Corneille aus Rouen machte sich durch ein Lustspiel, „Mélite“, bekannt. Schon im Jahr zuvor hatte ein noch nicht zwanzigjähriger Dichter, Jean de Rotrou, zwei Lustspiele („L'hypocondriaque ou le mort amoureux“ und „La bague de l'oubli“) zur Darstellung gebracht, und im Jahr 1630 traten Pierre du Ryer mit einer Tragikomödie, „Argenis et Poliarque“, Antoine Maréchal mit einer Pastorale, „L'inconstance d'Hylas“, hervor.

Alle diese Männer, die sich fast zu gleicher Zeit erhoben, und durch ihre Arbeiten dazu beitrugen, das Interesse an dem Theater und

---

[1]) In seiner Epître dédicatoire vor den „Galanteries du duc d'Ossonne“ sagt Mairet mit einer Bescheidenheit, die vielleicht nicht ganz aufrichtig war: „Il est très-vrai, que si mes premiers ouvrages ne furent guère bons, au moins ne peut-on nier qu'ils n'aient été l'heureuse semence de beaucoup d'autres meilleurs, produits par les fécondes plumes de Messieurs de Rotrou, de Scudéry, Corneille et du Ryer, que je nomme ici suivant l'ordre du temps qu'ils ont commencé d'écrire après moi.“ Vergl. I. Teil dieses Werks, S. 215 ff.

der dramatischen Poesie zu beleben, erwarben sich bei ihren Zeitgenossen hohe Anerkennung, und mehreren unter ihnen gelang es, dauernden Ruhm zu gewinnen. Rotrou, du Ryer, ja auch Scudéry, behaupten ihren Platz in der französischen Litteraturgeschichte, und weit über alle empor schwang sich Corneille durch seine späteren dramatischen Werke. Aber selbst wenn dieser den unverwelklichen Ehrenkranz, den ihm seine klassischen Schauspiele erwarben, nicht errungen hätte, wenn er in seiner ersten Manier geblieben wäre, verdiente er doch schon wegen seiner Erstlingsdichtungen unsere besondere Aufmerksamkeit. Denn ein feiner Kopf blickt uns aus ihnen entgegen, und wir fühlen in diesen frühesten Arbeiten des Dichters den Hauch eines eigen gearteten, selbständigen Geistes.

Wir haben darüber bald ausführlicher zu reden, und auch die anderen oben erwähnten Dichter werden uns noch beschäftigen. Einige von ihnen wirkten nur kurze Zeit und blieben ohne dauernden Einfluß; andere waren noch viele Jahre lang neben Corneille thätig und wurden, wie Rotrou, mit Recht gerühmt. Wieder andere, wie Scudéry, galten nur bei ihren Zeitgenossen als bedeutende Dichter, zumal sie das Talent besaßen, durch Bramarbasieren und Lärmen besondere Aufmerksamkeit zu erregen, und in ihrem glücklichen Selbstbewußtsein jede Gattung der Litteratur mit ihren Werken bereichern wollten. Es gilt uns hier vor allem, zu zeigen, in welcher Umgebung sich Corneille zuerst befand und mit welchen Rivalen er in seiner Jugend zu ringen hatte.

Bevor wir jedoch die verschiedenen Dichter, die mit dem jugendlichen Corneille gleichzeitig für die Bühne arbeiteten, genauer betrachten, wird es angemessen sein, noch einmal an den allgemeinen Charakter der dramatischen Poesie in jener Zeit zu erinnern. In den Perioden des Aufschwungs ist die Entwicklung oft außerordentlich rasch und durchläuft in kurzer Frist die verschiedensten Stadien, wogegen eine Kunst, die einmal zu einer bestimmten Höhe gelangt ist, viele Generationen hindurch unverändert bleiben und auch im Absterben noch jeder Neugestaltung die größten Hemmnisse in den Weg legen kann.

Die Manier des alten Alexandre Hardy galt um das Jahr 1630 bereits nicht mehr als richtig; auch die gespreizte Redeweise, mit welcher Théophile de Viau in „Pyramus und Thisbe“ die vornehme Gesellschaft in Entzücken versetzt hatte, konnte nicht als dauerndes Muster gelten. Mairet hatte das historische Schauspiel um einen großen Schritt weitergeführt, und das Theater nahm einen neuen Charakter an. Wir haben schon gesehen, wie alles nach regelmäßiger Gestaltung des Dramas drängte. Freilich fehlte noch viel, bis man zur ängstlichen Beobachtung der sogenannten Einheiten gelangte. Noch herrschte, besonders in den mehr romantischen Dichtungen, die größte Freiheit in Bezug auf den Wechsel des Orts und der Zeit; der Dichter erlaubte sich, die Zuschauer von einem Land in das andere zu versetzen, und zwischen den einzelnen Akten lange Zeiträume als verstrichen anzunehmen.

Noch verlangte ein großer Teil des Publikums vor allem Abwechslung auf der Bühne; und die meisten Zuschauer kannten keine

andere Freude im Theater, als die Befriedigung ihrer naiven Neugierde; die Ereignisse selbst, die auf der Bühne sich abspielten, fesselten ihre Aufmerksamkeit, und von den Forderungen der Poesie und Kunst hatten sie keine Ahnung. So sagt auch der Dichter Rayssiguier in der Vorrede zu seinem „Aminte“ (1631), daß die Mehrzahl derer, die ihr Geld in das Hôtel de Bourgogne trügen, einen steten Wechsel von Abenteuern auf der Bühne zu sehen wünsche. Deshalb dürften jene Dichter, welche im Interesse der Schauspieler schreiben wollten, sich an keine Regel binden.[1])

Rayssiguier sprach damit die Meinung der dramatischen Dichter aus, die mit dem momentanen Beifall zufrieden sind, und deren Zahl ist immer groß. Trotzdem erkennt man deutlich, wie schon damals das Drama einer strengeren Gestaltung zustrebte. Dies ergiebt sich nicht allein aus den ersten Stücken Corneilles, sondern ebenso deutlich aus den Werken der Dramatiker, die, gleichen Alters, in jenen ersten Jahren mit ihm um den Preis in der dramatischen Dichtung rangen.

Es ist schon früher hervorgehoben worden und darf auch hier nicht außer acht gelassen werden, daß die Dichtung jener Zeit wesentlich aristokratischen Charakter trug. Selbst das Schauspiel, das sich doch an das große Publikum wandte, verleugnete diesen Charakter nicht. Wenn auch das Volk im Schauspielhaus seinen Platz fand, so besaß es noch zu wenig Erfahrung und war noch zu sehr jeder ästhetischen Bildung bar, um nicht alles, was ihm geboten wurde, mit gleichem Sinn hinzunehmen. Freilich ging die ästhetische Erziehung rasch, wie die Geschichte des „Cid“ beweist, allein in den letzten Jahren Hardys und zur Zeit der ersten Versuche Corneilles und seiner Genossen hatte das große Publikum auf die Haltung und die Richtung der dramatischen Poesie kaum einen nennenswerten Einfluß. Die Dichtungen schilderten — wenn sie nicht gerade Possen waren — nur eine vornehme Welt, zumeist Fürsten, Könige und deren Hof. Für die hohen Kreise allein wurden die Dramen gedruckt, ihnen wurden sie gewidmet. Sie allein besaßen die Mittel, die Dichter zu belohnen.

Die dramatischen Werke zeigen zwar durch ihre Haltung, ihre Sprache, ihre Gedanken den Geist der Gesellschaft, für die sie gedichtet sind und aus der sie hervorgingen. Doch kann man nicht sagen, selbst nicht von den Lustspielen, daß sie ein Bild der zeitgenössischen Gesellschaft zu geben versuchen. Noch hält man sich zu viel an die alte stereotype Welt der italienischen Stegreifspiele; es sind nur die Begebenheiten, welche interessieren, nicht die Art, wie sie geschildert werden. Noch kennt man nicht die Kunst der Charakteristik, und die

---

[1]) S. Rayssiguier, Vorrede zu: „L'Aminte du Tasse“, tragicomédie (1631): „La plus grande part de ceux qui portent le teston à l'hôtel de Bourgogne, veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et changement de la scène du théâtre et que le grand nombre des accidens et aventures extraordinaires leur ôtent la connoissance du sujet. Ainsi ceux qui veulent faire le profit et l'avantage des Messieurs qui rendent leurs vers, sont obligés d'écrire sans observer aucune règle“.

auftretenden Personen verraten stets die Schablone. Selbst in den historischen Stücken ist von dem Streben nach geschichtlicher Wahrheit kaum die Rede. La Calprenède läßt in seiner Tragödie: „La mort de Mithridate" (1637) den König von Pontus in zierlichen Stanzen von der Last der Krone reden, und jede Strophe mit einem eleganten Refrain schließen.[1])

Scudéry anderseits zeigt in seinem „Mort de César" einen Brutus, der von der Unverletzlichkeit der legitimen Herrscher schwärmt.[2])

In den Tragikomödien, den mehr romantischen Dramen, den Pastoral- und Ritterdichtungen, ist natürlich jede Rücksicht auf historische und geographische Wahrheit geschwunden. Dies war freilich an sich keine Sünde gegen die Poesie; es konnte sogar ein Vorteil daraus erwachsen, insofern die Phantasie des Dichters sich nicht beengt fühlte. So wie Shakespeare das Böhmerland vom Meer umspült sein ließ, so verlegten auch die französischen Dramatiker den Schauplatz ihrer Stücke nach Sizilien, Griechenland oder einem andern fremden Land, ohne sich weiter um dessen Natur und Einrichtungen zu kümmern. So wenig in diesen Dramen eine Zeitangabe bestimmt war, so wenig fanden sich auch die Orte charakterisiert. Es genügte, wenn das Land fremdartig genug erschien, um als Schauplatz für mancherlei seltsame Begebenheiten zu dienen, und doch durfte es auch nicht so entlegen und barbarisch sein, daß es die Entfaltung modernen höfischen Lebens unmöglich gemacht hätte. Mit einem Wort, es fehlte den Stücken jener Zeit die Individualität. Spitzfindiger Witz vertrat die dramatische Leidenschaft. Alles war verschwommen und nur ein starker Geist mit selbständiger Auffassung

---

[1]) La Calprenède, Mort de Mithridate V, 1. Eine Strophe genügt als Beispiel:

„Gloire, grandeurs, sceptre, victoire,
Vous fûtes mes honneurs passés.
Et de ces tristes passés
Je n'ai gardé que la mémoire.
Tout mon bonheur s'évanouit,
Mais le perfide qui jouit
Du bien que son crime lui donne,
Un jour avoûra comme moi
Que s'il connoissoit la couronne
Un berger craindroit d'être roi."

Der letzte Vers bildet die Pointe jeder Strophe und den Refrain.

So schließt eine andere Strophe:

Mais si tous avoient comme moi
Senti le poids d'une couronne
Un berger craindrait d'être roi.

[2]) Scudéry, La mort de César, I, 1, v. 25 ff.:

Les peuples que le sort a soumis à des rois,
En doivent révérer la personne et les lois,
C'est là mon sentiment, et je tiens que sans crime
Or ne peut renverser un trône légitime.
Mais César est injuste. . . .

und eigentümlichem Charakter konnte der noch toten Form wahres Leben einhauchen. Diese Aufgabe fiel bald Pierre Corneille zu.

Wie seit dem Erlöschen der Religionskriege und der völligen Niederwerfung der Hugenotten der kirchliche Eifer sich in weiten Kreisen abgekühlt hatte, wie man sich den Dogmen gegenüber ruhig und fast skeptisch verhielt, wie ein rationalistischer Zug durch das kirchliche Leben ging, das offenbarte sich mittelbar auch in dem Drama jener Tage. Man glaubte nicht mehr so ernstlich an Wunder und Zeichen, und die Geistlichkeit wurde oft scharf mitgenommen. Von jeher hatte diese der Satire in Frankreich als Zielscheibe gedient, und besonders die Mönche sind stets die Helden oft sehr derber Erzählungen und Späße gewesen, aber an die Lehren der Kirche hatte sich der spöttische Geist nur selten gewagt. Nun aber erklangen öfters Worte entschiedenen Zweifels, und da sich solche Äußerungen nur in Form einer Kritik der alten Götterwelt vorwagten, immer nur von Göttern und Opferern die Rede war, konnte man den Dichtern ob solcher Stellen nichts anhaben, mochten sie auch noch so deutliche Anspielungen enthalten. Es fallen manchmal Reden, so herb und ungläubig, als seien sie von den skeptischen Dichtern des 18. Jahrhunderts zugeflüstert. So wird bei Rotrou, trotzdem er später eine Märtyrer-Tragödie verfaßte, in seiner Tragikomödie „Angélique“ ein Liebhaber, der Hilfe von dem Himmel erfleht, von seinem Freund verspottet. Die Götter könnten sich mit dem Los der Menschen nicht weiter befassen. Sie hätten genug damit zu thun, den Gang der Himmelskörper in Ordnung zu halten, den Widerstreit der Elemente zu regeln, zu donnern, zu belohnen und zu strafen, aber um die Bedürfnisse der einzelnen Menschen könnten sie sich nicht kümmern und noch weniger auf die Gebete eines Thoren achten.[1]) Auffallender noch sind die Worte, welche Scudéry in seinem „Tod Cäsars“ dem Cassius in den Mund legt. Porcia, die Frau des Brutus, ist von einer finsteren Vorbedeutung beim Opfer erschreckt worden und das Unternehmen, das ihr Gatte gegen Cäsar plant, ängstigt sie. Cassius versucht, ihr Mut einzuflößen, indem er ihren Glauben für irrig, die Götter für ein Gebilde der menschlichen Furcht erklärt und offen sagt, daß er nur den blinden Zufall als den Herrn der Welt anerkenne.

---

[1]) Rotrou, Angélique ou La pélerine amoureuse, tragicomédie. A Paris, chez A. de Sommaville sans date. Achevé d'imprimer le 20 févr. 1637. I, 1, 15. Dort sagt Lucidor von den Göttern:

> Ils donnent aux mortels avecque la clarté
> Un pouvoir absolu dessus leur volonté:
> Tout ce qu'ils ont créé sur la terre où nous sommes,
> Tout ce qu'ils ont soumis à l'appétit des hommes,
> N'est plus considéré de leurs divinités.
> C'est à nous de pourvoir à nos nécessités.
> Voir les biens et les maux, se servir du tonnerre,
> Faire mouvoir les cieux et soutenir la terre,
> Entretenir la guerre entre les éléments
> Et disposer des prix comme des châtiments,
> C'est le noble exercice où leur pouvoir s'applique.
> Et non pas de régir les voeux d'un frénétique.

„Wie seltsam ist die Blindheit uns'rer Zeit,
Wie schwach und thöricht ist der Geist des Menschen,
Zu glauben, daß sein Glück so wie sein Weh
In eines Tieres Lunge sei geschrieben.
Und daß gewisser Götter gier'ge Schar
Zu den Altären niedersteige, um
Am Rauch der Opfer sich zu mästen: Opfer,
Orakel, Vogelflug, Augurium,
Des Himmels und der Erde Götter — alles
Ist nichts als menschliche Erfindung — so schön
Als falsch! Was bleibt uns da zu fürchten?
Mag auch die Wahrheit dicht verschleiert sein,
Ich weiß, daß nur der Zufall unsre Welt
Regiert.[1])

Die dichterische Sprache der Franzosen in dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts ist schon bei früherer Gelegenheit charakterisiert worden. Wir haben bei der Betrachtung der Lyrik gesehen, wie hohl und oberflächlich die Gedichte, wie gespreizt und gesucht der Gedanke, wie geschmacklos oft der Ausdruck in ihnen war. Die Sprache gewann durch sie an Beweglichkeit und Leichtigkeit, aber die Poesie schwand. Fehler, die in der Lyrik zu Tage traten, konnten in der dramatischen Dichtung nicht fern bleiben. Auch hier machte sich jene Mischung von Roheit und Ziererei nur zu oft geltend; neben dem derben, unverhüllten Wort, das sich darin gefällt, keusche Gemüter zu erschrecken, fand sich die gesuchteste Affektation des Gedankens und Ausdrucks. Entweder verfiel man in grobe Trivialität oder man geriet in den Marinismus, in die Sucht nach Pointen und geistreichen Wendungen, in falsche Sentimentalität.[2]) Nur äußerst selten zeigt sich ein Hauch wahrer Poesie, die platte Nüchternheit herrscht überall. Die Armut des Geistes, der poesielose und doch schaffenslustige Sinn sucht sich dabei durch Künsteleien zu helfen, und die dramatische Litteratur der von uns behandelten

---

[1]) Scudéry, La Mort de César, II, 4, 16:

Etrange aveuglement de ce siècle où nous sommes!
O faiblesse d'esprit! stupidité des hommes,
De croire follement, que leur bien et leur mal
Est écrit au poumon d'un chétif animal;
Et que de certains dieux les troupes affamées
Viennent dessus l'autel se paître de fumées.
Oracle, sacrifice, augure, vol d'oiseaux,
Dieux du ciel, de l'enfer, de la terre et des eaux,
Invention humaine, aussi belle que feinte,
Vous ne donnez point de sentiment de crainte.
Je pénètre le voile et découvre à travers,
Que rien que le hasard ne conduit l'univers.
Jugez aprèz cela de votre prophétie.

[2]) Die Pastoralschauspiele zeigen denselben Geist der Künstelei. In La Calprenèdes „Clarionte", Du Ryers „Vendange de Surène" findet man, wie in den Schäferromanen, die Aufgabe des Menschen in den Liebesseufzern. In den „Vendanges" wandeln die Personen mit Romanen in der Landschaft umher und reden in Pointen. I, 3, 48, sagt Polydor, seine Geliebte habe ihm ihr Bild geschenkt, und auf näheres Befragen sagt er: „Sur mon coeur amoureux ses yeux l'ont crayonné".

Epoche erinnert nicht selten an so viele unbedeutende und jedes poetischen Reizes entbehrende Dramen des vorigen Jahrhunderts. Ja, hin und wieder findet man schon bei Rotrou und seinen Gefährten, was uns in den Dichtungen des 18. Jahrhunderts so oft stört, die Scheu, die Dinge beim rechten Namen zu nennen; auch damals schon glaubte man durch Umschreibung eines einfachen Ausdrucks der Würde des dramatischen Stils in höherem Grad gerecht zu werden. So läßt Rotrou in seinem Stück „Doristée" seine Heldin, die diesen Namen trägt, berichten, wie sie sich durch eine Ohrfeige der Zudringlichkeit eines vornehmen Herrn erwehrt hat, und sie sagt:

> „Gereizt von solchem Schimpf, drückt meine Hand
> Auf seinem Antlitz ihre Formen ab."[1])

Überblickt man nun die beträchtliche Anzahl von Dichtern, welche damals für die Bühne arbeiteten, so erkennt man aus der langen Reihe von Namen, daß sich das Theater der besonderen Gunst des großen Publikums wie der hohen Kreise erfreut haben muß. Aber nur wenige dieser Dramatiker weisen selbständige Kraft und Originalität in ihren Werken auf; nur selten geben sie uns etwas zu denken. Da finden wir unter anderen Balthasar Baro, der in seiner Jugend Sekretär bei Honoré d'Urfé gewesen war und nach dessen Tod den Schlußband der „Asträa" nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des Verstorbenen vollendet haben soll. Später trat er in den Dienst der Prinzessin von Montpensier, und starb um das Jahr 1649 als hoher Finanzbeamter (Trésorier de France) zu Montpellier. Seine Dramen und Schäferschauspiele, von welch letzteren wir schon gesprochen haben, waren zahlreich und wurden oft aufgeführt, haben aber für uns keine weitere Bedeutung.[2])

Da war ferner der Dichter Pichou aus Dijon, der jedoch in seinen besten Jahren 1631 unter dem Dolch eines Mörders fiel. Schöpferischen Geistes scheint er nicht gewesen zu sein, denn die vier dramatischen Werke, die er zur Aufführung brachte, stützen sich auf fremde Vorbilder. Am bekanntesten waren seine beiden Stücke „Les folies de Cardénio" und „La Filis de Scire". Das erstere, ein Lustspiel, ist die dramatische Bearbeitung einer Episode des „Don Quixote" (T. I, Kapitel 23, 24, 27), und der edle Ritter von La Mancha mußte darin die Rolle des Matamore spielen (1629). Das zweite Stück ist dagegen nach dem, in Italien dem „Pastor fido" gleich geschätzten, Schäferschauspiel „La Filli di Sciro" von Guidobaldo Bonarelli (1563–1608) gearbeitet. Auch nach Pichous Tod standen seine Stücke noch längere

---

[1]) Rotrou, Doristée, I, 3, 97:

> Il s'approche, et ma main, sensible à cette injure,
> Sur sa joue aussitôt imprime sa figure.

Ähnlich ibid. II, 5, 35:

> A ce mot il s'avance et d'un coup inhumain.
> Sur ma joue innocente il imprime sa main.

[2]) Vergl. Les frères Parfaict V, 148. Titon du Tillet, Le Parnasse français, p. 234, u. I. Teil dieses Werks, S. 212.

Zeit auf dem Repertoire der französischen Schauspieltruppen, wie uns Scudéry in einem Lustspiel mitteilt.[1]) Ihre Sprache ist jedoch schwerfällig, oft unklar und unverständlich, und wirkt durch die Jagd nach Pointen doppelt ermüdend.[2]) Der Held des erstgenannten Lustspiels, Cardénio, ist während zweier Akte wahnsinnig und behandelt die Menschen, die ihm in der Wildnis begegnen, unter anderen Sancho Pansa, sehr unglimpflich. Der Wahnsinn war damals ein beliebtes Auskunftsmittel der Dramendichter; die Helden der Stücke verfielen mit der größten Leichtigkeit in diese Krankheit, in der sie dann meist allerlei erheiterndes Unheil stifteten, wurden aber, sobald es galt, mit nicht minderer Schnelligkeit wieder geheilt. Wir werden der Tollheit als Lustspielmotiv noch öfter begegnen.

Auch der Advokat am Pariser Parlament, Antoine Maréchal, reihte sich unter die Theaterdichter, doch datieren nur zwei seiner Stücke, „L'inconstance d'Hylas" (1630) und „La soeur valeureuse" (1633) aus der Zeit vor dem „Cid"; seine meisten Arbeiten und darunter seine besseren Werke, wie „Le railleur", erschienen später und weisen schon den Einfluß Corneilles auf.[3])

Bekannter war Gautier de Costes, sieur de La Calprenède[4]) (1610—1663). Er war auf dem Schloß Toulgon in der Nähe der Stadt Sarlat in der Dordogne geboren. Er selbst nannte sich gern einen Gascogner, und scheint in seinem Charakter auch viele Züge dieses Stamms gehabt zu haben. Als adeliger Junker kam er nach Paris, wo er in die Leibgarde des Königs trat und bald durch seine flinke Zunge und die Kunst, schnurrige Anekdoten zu erzählen, sich die Gunst der Hofdamen und der Königin erwarb. Seine Bildung hatte er, wie er in der Widmung seiner ersten Tragödie erzählt, hauptsächlich dem Amadis zu verdanken, und mit diesem leichten ästhetischen Wissen ausgerüstet, wagte er sich im Jahr 1635 mit einem historischen Trauerspiel hervor, „La mort de Mithridate".[5]) Mithridates spricht darin wie ein Capitan der Komödie, aber Beweise von seiner Thatkraft giebt er nicht. Sein Sohn Pharnaces fällt von ihm ab und kämpft auf Seiten der Römer. Das Stück läßt trotz aller Schwächen einiges Talent erkennen. Die beiden Frauenrollen, die sich darin finden, erregten Bewunderung. La Calprenède zeichnete die eine, Hypsicratée, die Gemahlin des Mithridates, als eine Amazone, die sich mutig in den Kampf stürzt und die Feinde

---

[1]) Scudéry, La comédie des comédiens. 1634, 2. Act.

[2]) Man sehe z. B. Les folies de Cardénio I, 3, 5, wo Cardénio in einem Monolog sagt:

Que mon impatience éprouvera d'ennuis
Et qu'en si peu de jours je souffrirai de nuits!

oder als Beispiel der verworrenen Constructionen: I, 3, 63:

Sa haine ne sera qu'une heureuse matière
A la fidélité que je vous garde entière.

[3]) Parfaict IV, 496.

[4]) Das s in Costes ist auszusprechen.

[5]) Gedruckt 1637 zu Paris bei A. de Sommaville.

in die Flucht schlägt; die zweite, Bérénice, ist die sanfte und bei aller Milde doch feste Frau des Pharnaces. Trotz ihrer Liebe zu diesem folgt sie ihm nicht. Sie bleibt bei Mithridates, der in Sinope belagert wird, und die Unterredung, die sie mit ihrem Gatten hat, und in der sie ihn von seinem verderblichen Weg zurückzurufen trachtet, galt als der Glanzpunkt des Stücks. Und es liegt allerdings eine gewisse dramatische Kraft in ihren Worten, wenn sie auch rauh und ungelenk sind.

„Dir, meinem Gatten, bin ich Treue schuldig,
Doch hab' ich königlichen Sinn, Du weißts.
— — — — — — — — —
Zieh hin bis in die fernsten Länder, wo
Der Strahl der Sonne kaum den Menschen leuchtet;
Verbreite Schrecken bis ans End' der Welt,
Wo nur der Himmel Deine Schritte hemmt;
Erhebe Dich zum Kampfe mit dem Schicksal,
Und siehst Du mich nicht stets an Deiner Seite,
Dann magst Du glauben, daß ich Dich nicht liebe!
Doch wenn Du gegen Deinen Vater Dich
Mit Rom verbündest, nach dem Throne strebst,
Den töten willst, der Dir das Leben gab —
Soll ich auch dann dein Beispiel noch befolgen?
— — — — — — — — — — —
— — — — — Ich flehe
Für Deine Schwestern, Deinen Vater, mich —
Doch mehr als für uns alle, flehe ich
Für Dich!“ [1])

Pharnaces kann nicht mehr zurück, er ist in der Hand der Römer, und so fällt der König von Pontus. Sinope wird von den Feinden erstürmt. In seinem Thronsaal zeigt sich Mithridates im letzten Akt, umgeben von seiner ganzen Familie. Seine Frau und seine Töchter flehen ihn um Gift an, das er ihnen auch endlich giebt, und an dem sie nach schwerem Todeskampf auf der Bühne sterben. Auch Bérénice folgt ihnen und nimmt Gift. Mithridates selbst besteigt dann seinen Thron, und läßt sich von einem getreuen Diener in dem Augenblick durchbohren, da Pharnaces auf der Schwelle erscheint. Natürlich wirkt dieser Anblick erschütternd auf den Empörer und auch dieser will sich umbringen, wird aber noch rechtzeitig zurückgehalten, und damit endet das Stück.

[1]) La Calprenède, La mort de Mithridate III, 3:

Bérénice:

Je sais ce que je dois à la foi conjugale,
Mais sache que mon âme est une âme royale.
— — — — — — — — — —
Va porter la terreur aux lieux plus retirés
Que le flambeau du jour ait encor éclairés.
Rends des cieux seulement tes conquêtes bornées,
Arme-toi, si tu veux, contre les destinées:
Et si tu ne me vois compagne de tes pas,
Publie hardiment que je ne t'aime pas.
Mais servir les Romains contre ton propre père
Usurper par sa mort un trône héréditaire,

Ermutigt von dem Erfolg seines ersten Versuchs, verfaßte La Calprenède im Jahr 1636 — dem Jahr des „Cid" — eine Tragikomödie: „Bradamante", die überaus schwach war, und im nächsten Jahr ein nicht minder trauriges Schäferdrama voll Affektion und hohler Phraseologie: „Clarionte". Prinz Fidamant von Majorka bemerkt in einem wilden Wald Inschriften auf einem Felsen, und weiterhin, in Baumrinden eingeschnitten, Verse, in welchen eine unglückliche Seele den Wanderer bittet, er möge sie nicht beunruhigen. Solange eine unglückliche Seele noch zierliche Verse in Baumrinden schneidet, sollte man denken, daß sie ihr Weh zu tragen weiß. Fidamant wird jedoch von der beredten Bitte gerührt, umsomehr, als er noch ein Grabdenkmal findet mit der Inschrift:

Un corps erre dans les déserts
Dont l'âme est ici renfermée.

Das klingt wie ein Neckrätsel, aber die Aufklärung wird bald gegeben. Die Prinzessin Rosimène von Sardinien hat mit ihrem Bräutigam, dem Prinzen Clarionte von Corsica, auf der Reise nach dessen Heimat Schiffbruch an der Küste von Majorka erlitten. Auf dieser Insel herrscht der grausame Brauch, jedes Jahr die schönsten Menschen den Göttern in feierlichem Opfer darzubringen. Clarionte ist ergriffen worden, und Rosimène, die sich hat retten können, hat dem Opfertod ihres Geliebten aus der Ferne beigewohnt. Ihm gilt das Denkmal. In einem Monolog giebt Rosimène ihrem Kummer Ausdruck, und wendet sich an ihre Augen:

Ihr, meines grausen Unglücks erster Anstoß,
Vergießt ihr Augen, all mein Herzenblut!
Und wenn mein Blut euch nicht genügen kann,
Gebt noch mein Herz — doch nein, ihr könnt es nicht[1]).

In diesem Ton geht es fort, bis der fünfte Akt zu einem glücklichen Ende führt; denn Clarionte, der heiß beweinte, ist nicht geopfert worden, sondern findet nach mancherlei Abenteuern seine Rosimène wieder. Von den anderen Dramen La Calprenèdes ist noch der „Comte d'Essex" zu nennen, der 1639 aufgeführt wurde, und als des Dichters beste Arbeit galt. Mit ihm aber stehen wir schon in der folgenden Periode, in der Corneille unbestritten die Führerschaft hat. Wir werden von Calprenède noch zu reden haben, da er sich später vom Theater abwandte und durch mehrere Romane hohen Ruhm bei seinen Zeitgenossen erwarb.

Tenir le jour de lui, le lui vouloir ôter,
Juges-tu qu'en cela je te doive imiter?
— — — — — — — — —
Je parle pour tes soeurs, pour ton père et pour moi,
Et bien plus que pour nous, je demande pour toi.

[1]) La Calprenède, Clarionte I, 2.

Vous, les premiers auteurs de ma perte funeste,
Versez, mes yeux, versez tout le sang qui me reste,
Et si même mon sang ne le contente pas,
Donnez encor mon coeur, mais vous ne pouvez pas.

Größere Aufmerksamkeit als die eben Genannten verdienen Du Ryer und Rotrou, welche neben Corneille auch später mit Erfolg ihre Dichtungen aufführen ließen. Besonders Rotrou war mit Corneille befreundet. Anfangs arbeitete er in der gewöhnlichen, bereits geschilderten Weise, bald aber beugte er sich willig vor der Größe seines Freundes und suchte ihm zu folgen. Du Ryer und Rotrou werden wir noch später begegnen. Hier, wo es zunächst gilt, den Zustand des Theaters und den Charakter der dramatischen Dichtung vor dem Erscheinen des „Cid“ zu schildern, müssen wir uns vor allem mit Scudéry und Tristan l'Hermite beschäftigen.

Scudéry hat es verstanden, die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen zu erzwingen. Obwol er weniger poetische Begabung hatte, als mancher, der vor ihm zurückstehen mußte, verstand er es doch, sich geltend zu machen, und sich sogar ein Plätzchen in der Litteraturgeschichte zu sichern. Er machte zu rechter Zeit so gewaltigen Lärm, dass man ihn weithin hören mußte.

Scudéry stammte aus einer adeligen Familie, die in dem Städtchen Abt in der Provence ihren Sitz hatte. Der Vater war Soldat im Dienst des Königs, und sein Beruf führte ihn nach Le Hâvre in der Normandie, wo er sich mit einem Fräulein aus wohlhabender Familie, der Tochter eines Herrn de Brilly, vermählte. Dort wurde ihm auch das Geschwisterpaar geboren, das die Litteratur des 17. Jahrhunderts mit mannigfachen Werken bereichern sollte und lange Zeit sich im Glanz des Ruhms und der Popularität sonnen durfte.

Georges de Scudéry, der ältere, erblickte das Licht der Welt im Jahr 1601 und lebte bis 1667; seine um sechs Jahre jüngere Schwester Madeleine sah noch den Beginn des folgenden Jahrhunderts (1607—1701). Georges, mit dem wir es hier zunächst zu thun haben, war trotz seiner Geburt auf normännischem Boden ein echter Südländer: sanguinisch, schlagfertig und schnellen Geistes. Das rege Treiben der Handelswelt, der Blick auf die weite See, die wechselnden Scenen im Hafen seiner Geburtsstadt mögen bei ihm den Hang zum Abenteuerlichen und Romantischen, der ihn charakterisiert, noch besonders verstärkt haben. In seinem Auftreten erinnerte er gelegentlich wol an den Capitan der Komödie.

Dem Beispiel seines Vaters folgend, nahm er in seiner Jugend Kriegsdienste und trat in die königliche Garde ein. Von seinen Kriegsthaten wissen wir nicht viel; Scudéry spricht zwar gern und oft von ihnen in seinen Schriften, doch hält er sich in Allgemeinheiten, um der Phantasie seiner Freunde keinen Zwang aufzuerlegen. Jedenfalls verzichtete er frühzeitig auf militärischen Ruhm, denn er verließ den Dienst schon im Jahr 1630, um sich ausschließlich der Dichtkunst zu widmen. Mit wahrem Heldenmut stürzte er sich auf das Drama, und verfertigte im Lauf von acht Jahren (1629—1636) zehn Tragödien, Komödien und Schäferschauspiele. Bald stand er in der ersten Reihe der Dichter, die um jene Zeit für die Bühne arbeiteten. Als er sein Lustspiel „Le trompeur puni“ im Druck herausgab, zierte er das Büch-

lein mit seinem Bildnis, um welches die bescheidenen Worte zu lesen waren:

Et poète et guerrier
Il aura du laurier.[1])

Zwar bemühte er sich, auf den litterarischen Ruhm, den er erwarb, geringschätzend herabzublicken; denn als ritterlicher Herr hielt er es für seine Pflicht, jegliche Gelehrsamkeit zu verachten, und umsomehr auf seine Kriegsthaten zu pochen. Ein rechtschaffen gesinnter Junker durfte nicht viel gelernt haben, und wenn dies ausnahmsweise doch einmal der Fall war, mußte er sein Wissen wenigstens zu verbergen suchen. So rühmt sich denn auch Scudéry in der Vorrede zu „Lygdamon" seiner Unwissenheit und prahlt, er habe mehr Lunten als Kerzen ververbrannt.[2]) Die Großsprecherei war ein Hauptzug in seinem Charakter. Darum betonte er auch in der erwähnten Vorrede, daß er sein Werk dem Buchhändler überlassen, aber nicht verkauft habe. Ein solcher Handel schien in jenen Kreisen unwürdig, während es für anständig galt, für die Widmung eines Gedichts von einem hohen Herrn ein huldvolles Geschenk anzunehmen.

Wie Scudéry als Raufbold gegen Corneille auftrat, als er sich durch den Erfolg des „Cid" in seinem Ruhm bedroht hielt, wird noch ausführlich berichtet werden. Die anfängliche Freundschaft der beiden Männer verwandelte sich in unversöhnliche Abneigung. Wir haben indessen keinen Grund, neben der Eifersucht noch gemeine Beweggründe für diese Kampfeslust bei Scudéry vorauszusetzen, und etwa zu glauben, daß er sich die Gunst Richelieus habe erwerben wollen. Was man sonst vom Charakter Scudérys weiß, berechtigt nicht zu solcher Hypothese. Er war einer der wenigen, welche Théophile de Viau in seinem Unglück nicht verließen und sich nicht scheuten, ihre Freundschaft für ihn offen zu zeigen. Wenige Jahre nach dem Tod des unglücklichen Dichters besorgte er eine Ausgabe seiner Werke, mit einem von ihm verfaßten Gedicht, „Le tombeau de Théophile", als Einleitung.[3]) Ebenso erzählt man von seinem uneigennützigen und charakterfesten Verhalten gegenüber der Königin Christine von Schweden, die ihn durch das Versprechen eines hohen Geschenks veranlassen wollte, den Namen eines ihr mißliebig gewordenen Grafen de la Gardie aus seinem Epos „Alaric" zu streichen. Scudéry antwortete auf diese Mitteilung in seiner hoch-

---

[1]) Le trompeur puni ou l'histoire septentrionale. Tragicomédie par Mr. de Scudéry. A Paris 1635, chez Antoine de Sommaville in 4⁰.

[2]) Préface zu „Lygdamon": „... La profession que je fais, étant toute pleine de franchise, m'oblige à porter le coeur sur les lèvres et à t'avertir que dans la musique des sciences je ne chante que par nature." Vergl. oben S 264 ff. Cyrano Bergerac läßt in seinem „Pedant joué" (I, 1) den renommistischen Junker Chateaufort ausrufen: „Des lettres! Ah, que me dites-vous? des âmes de terre et de boue pourroient s'amuser à ces vétilles, mais pour moi je n'écris que sur les corps humains".

[3]) Über Théophile s. Teil I, S. 201. Die von Scudéry besorgte Ausgabe der Werke Théophiles erschien 1632 zu Rouen.

trabenden Manier, daß er den Altar, auf dem er einmal geopfert habe, nicht zerstören könne. Aber von dem Pathos abgesehen, muß der Zug bei Scudéry umsomehr gefallen, als der Dichter durchaus nicht in glänzenden Verhältnissen gelebt zu haben scheint.[1])

Mit seiner thörichten Feindschaft gegen Corneille hat sich Scudéry selbst sehr geschadet, und eine vorurteilsfreie Prüfung seiner Leistungen erschwert. Als Corneilles Ruhm einmal feststand, sah man in Scudéry nicht mehr einen litterarischen Gegner, sondern nur noch einen kleinlichen Neider, und die neue litterarische Schule, die von Boileau geführt wurde, sah in ihm den Sündenbock, an dem sie ihren Mut kühlen konnte, und der für alle Kollegen büßen mußte. Scudéry war nicht besser und nicht schlechter, als mancher andere Dichter jener Zeit, der unangefeindet blieb. Aber freilich, niemand wußte auch, so wie Scudéry, durch sein Auftreten den Spott zu wecken und die Kritik zu reizen. Einer der Getreuen des Hauses Rambouillet, in dem seine Schwester Madeleine besonders gern gesehen war, erhielt er auf Verwendung der Marquise im Jahr 1643 von der Königin-Regentin den Posten eines Gouverneurs von Notre-Dame de la Garde bei Marseille. Das brachte ihm wol nur eine kleine Besoldung, aber statt so wenig als möglich davon zu reden, erlaubte er sich, gelegentlich eine übertriebene Schilderung des genannten Forts zu geben; dafür brachten nun ein paar gute Freunde, Chapelle und Bachaumont, in ihrem witzigen Reisebericht aus dem Süden von Frankreich eine boshafte Beschreibung dieses wichtigen Postens. Auf der Anhöhe, die sich südlich von Marseille erhebt, und von der sich ein bezaubernder Rundblick auf die alte, geschäftseifrige Phokäerstadt und das blaue Mittelmeer eröffnet, steht heute eine prächtige Kirche, welche den provençalischen Schiffern von weitem schon als Wahrzeichen und hoffnungskündender Gruß der Heimat erscheint. Damals erhob sich dort ein von Franz I. erbautes Fort, welches eine alte, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammende Kapelle umschloß. Das Fort mag verfallen gewesen sein, aber die beiden Reisenden übertreiben absichtlich, wenn sie auf der Höhe nur einen verfallenen Turm gefunden haben wollen, dessen Bewachung einem, wie sie behaupten, auf die Thür gemalten Soldaten übergeben gewesen wäre. Auch berichten sie von der Inschrift, die sie gelesen haben wollen:

„Portion de gouvernement
A louer présentement.“[2])

---

[1]) Vergl. Parfaict, Hist. du th. français, IV, 439.

[2]) S. Chapelle et Bachaumont, Oeuvres. Nouvelle édition, précédée d'une notice par M. Tenant de Latour. Paris 1854, chez P. Jannet. (Bibliothèque elzévirienne), p. 89:

C'est Notre-Dame de la Garde,
Gouvernement commode et beau,
A qui suffit, pour toute garde,
Un Suisse avec sa hallebarde,
Peint sur la porte du chateau.
— — — — — — —

Doch stammt diese Satire erst aus späterer Zeit (1656), und Scudérys Ruf als Dichter blieb lange unangetastet. Noch im Jahr 1650 wurde ihm die Ehre zu Teil, in die Akademie berufen zu werden. Um diese Zeit fällt aber auch ein Wendepunkt in seinem Leben. In den Unruhen der Fronde stellte er sich auf die Seite des revoltierenden Adels, und wurde dafür nach dem Sieg der königlichen Partei auf einige Jahre in die Normandie verwiesen. Er hatte gerade ein Epos, „Alaric", veröffentlicht, mit dem er neue Lorbeeren zu gewinnen hoffte und mußte nun seinen Gegnern den Platz räumen. Als er nach einigen Jahren (1661) die Erlaubnis erhielt, nach Paris zurückzukehren, fand er die Verhältnisse sehr zu seinen Ungunsten geändert. Der König bewilligte ihm zwar eine Pension, aber die Anerkennung, die ihm früher nie gefehlt hatte, fand sich nicht wieder ein. Das Reich der Precieusen war bedroht: der Geschmack stand im Begriff, eine entschiedene Wandlung zu machen. Eine neue Schule erhob in der Litteratur ihr Haupt, und man sprach von kecken jungen Männern, von Boileau, Molière und anderen, die es wagten, Autoritäten wie Chapelain und Scudéry zu verspotten.[1])

Uns gilt es hier zunächst, Scudéry als dramatischen Dichter kennen zu lernen, und zwar wollen wir die Schauspiele prüfen, die er in seiner Jugend im Wettstreit mit Corneille vor dessen „Cid" verfaßte.[2])

Aussi voyons-nous que nos rois,
En connoissant bien l'importance,
Pour le confier ont fait choix
Toujours de gens de conséquence,
De gens pour qui, dans les alarmes,
Le danger auroit eu des charmes,
De gens prêts à tout hasarder,
Qu'on eût vu longtemps commander,
Et dont le poil poudreux eût blanchi sous les armes.

Nach diesen beißenden Versen fahren die Reisenden in Prosa weiter fort: „Une description magnifique, qu'on a faite autrefois de cette place, nous donna la curiosité de l'aller voir. Nous grimpâmes plus d'une heure avant que d'arriver à l'extrémité de cette montagne, où l'on est bien surpris de ne trouver qu'une méchante masure tremblante, prête à tomber au premier vent. Nous frappâmes à la porte, mais doucement de peur de la jeter par terre, et après avoir heurté longtemps, sans entendre même un chien aboyer sur la tour,

Des gens qui travaillaient là proche
Nous dirent: Messieurs, là dedans
On n'entre plus depuis longtemps.
Le gouverneur de cette roche,
Retournant en cour par le coche,
A depuis environ quinze ans
Emporté la clé dans sa poche."

[1]) Man vergl. noch Parfaict IV, 430. Niberon, Mémoires, t. XV.

[2]) Folgendes ist die Liste dieser Dramen: 1629: Lygdamon et Lydias ou la ressemblance, tragicomédie; 1631: Le trompeur puni ou l'histoire septentrionale, tragicomédie; 1632: Le vassal généreux, tragicomédie; 1634: La comédie des comédiens, poëme de nouvelle invention; 1835: Orante, tragicomédie; Le fils

Sein erstes Stück war „Lygdamon“. Er dramatisierte darin eine Episode der „Asträa“, und in dem Vorwort, mit welchem er es begleitete, als es im Druck erschien, brüstete er sich mit dem großen Erfolg, den seine Dichtung bei Hof und bei den öffentlichen Vorstellungen gefunden hätte. Sein nächstes Stück, „Le trompeur puni“, hat er gar aus zwei verschiedenen Erzählungen zusammengesetzt. Er benutzte abermals eine Erzählung in „Asträa“ und erweiterte sie, indem er eine Geschichte aus „Polexandre“, einem Roman Gombervilles, mit einflocht.[1]) Doch gelang es ihm nicht, diese beiden Teile zu einem wirklichen Ganzen zu verschmelzen. Die Manier des „Lygdamon“ und des „Trompeur“ ist dieselbe; sie erinnert noch an die Hardy'sche Weise, obwol sich Scudéry auch öfters in geziertem Wesen gefiel, und man ihm Marinismus vorwarf.[2]) Da Scudéry aber auch noch später auf das zweite der genannten Stücke als eine ganz besonders gelungene und beliebte Dichtung pochte, so wollen wir es etwas eingehender betrachten. Die Vergleichung der Jugendwerke Corneilles mit den Stücken der gleichzeitigen Dichter wird dadurch wesentlich gefördert.

Der „Trompeur“ spielt in den ersten drei Akten am Hof des Königs von England. Eine edle Dame, Nérée, und der nicht minder edle Arsidor sind durch innige Liebe miteinander verbunden. Doch ein anderer Ritter, Cléonte, giebt deshalb die Hoffnung nicht auf, Nérée für sich zu gewinnen, und sollte er auch falsche Mittel anwenden. Einsam irrt er in dem Wald umher, ein klagender Celadon: er weint und denkt dabei an die Überraschung der Göttin Thetis, wenn sie das Wasser des Bachs, an dessen Ufern er wandelt, mit einem Mal salziger finde als die Woge des Meers. Zu seiner Freude sieht er die Dame seines Herzens mit ihrer Vertrauten, Clarine, nahen. Es entspinnt sich zwischen ihnen ein scharfes Wortgefecht. Nérée weist Cléonte entschieden ab, und dieser beschließt nun, sich des edlen Wilds mit List zu bemächtigen. Darauf kommt Arsidor, der in süßem Liebesflehen sich an seine Dame wendet, während Cléonte bescheiden mit der Gesellschafterin zur Seite tritt. Arsidors Schweichelworte sollen Nérée sehnsüchtig stimmen und sie seinen Wünschen willfährig machen:

„Komm, schöne Göttin, blick in diese Quelle,
Wo sich der Bäume zarte Linien spiegeln;
Gestatte, daß in dieses Baches Silber
Mit ems'ger Sorge reines Gold ich mische,
Netzt hochbeglückt die Woge Deine Locken,
Glänzt sie dem Sand gleich, den der Tajo führt.“[3])

supposé, comédie; Le prince déguisé, tragicomédie; 1636: La mort de César, tragédie; Didon, tragédie; L'amant liberal, tragicomédie.

[1]) Über Gomberville s. I. Teil, S. 148.

[2]) Siehe „Lettre du désintéressé au sieur Mairet“ in dem Streit über den „Cid“. Der Verfasser sagt in jener Schrift: „je ne blâme pas Mr. de Scudéry de savoir si bien son cavalier Marin“.

[3]) Le trompeur puni, I, 3, 19 ff.:

Viens, ma belle déesse, et vois dans cette fontaine,
Ces arbres d'alentour tracer leur ombre vaine;

Nérée widersteht, aber Arsidor wird dadurch umso wärmer. Er will sie in eine verschwiegene Grotte geleiten:

> Sieh alle Tiere, die im Walde leben,
> Die in der Luft, die in dem Meere wohnen,
> Kurz alles, was sich regt auf dieser Welt,
> Und sei es wilder, finst'rer als das Meer —
> Zur Liebe zwingt sie alle die Natur!
> Blick hin auf diesen Stein, den liebevoll
> Mit hundert Armen jetzt der Epheu hält,
> Sieh diesen Weinstock, dessen Zweige zittern,
> Weil er die Trennung von den Ulmen fürchtet.[1])

Trotz dieses Aufgebots rhetorischer Kunst erlangt Arsidor nichts, und Nérée verabschiedet sich von ihm. Cléonte aber beginnt nun sein trugvolles Werk. Er tritt zu Arsidor heran, lächelt mitleidig über dessen Liebeswerbung und rühmt sich endlich der Gunst, mit der ihn Nérée beglücke. Sie habe ihm sogar versprochen, ihn die nächste Nacht in ihr Haus einzulassen, und er lädt seinen bestürzten Freund ein, sich zur bestimmten Stunde von der Wahrheit dieser Mitteilung zu überzeugen; er werde sehen, wie das Thor sich ihm öffne. Eine kleine Zwischenscene führt darauf an den Hof des Königs von Dänemark, der seinen Willen kund thut, eine Botschaft nach England zu senden und für Alcandre, den er vor allen seinen Rittern liebt und der solche Zuneigung verdient, bei seinem königlichen Bruder um die Hand Nérées zu bitten. Dann aber führt die Handlung gleich wieder nach England zurück, in die Wohnung Nérées, die sich rüstet, zum Schloß des Königs zu fahren, wo sie erwartet wird.[2]) Der Schluß des Akts zeigt dann Cléonte und

---

> Souffre qu'en ce ruisseau, par un soin diligent
> Je fasse parmi l'or distiller de l'argent,
> Que lavant tes cheveux, cette onde ait l'avantage
> De prendre la couleur du beau sable de Tage.

Die Verse machen einen doppelt peinlichen Eindruck, weil ein gezierter Gedanke in unbeholfener Sprache ausgedrückt ist.

[1]) Le trompeur puni, I, 3:

> Vois tous les animaux qui vivent dans les bois,
> Ceux qui volent en l'air, ceux qui nagent en l'onde,
> Bref, tous les habitants qui demeurent au monde,
> Fussent-ils plus cruels et plus sourds que la mer,
> La nature les pousse et les force d'aimer.
> Tourne, tourne les yeux, regarde cette pierre,
> Qu'étreint avec cent bras un amoureux lierre;
> Vois cette vigne ici, dont les faibles rameaux
> Tremblent, de peur qu'elle a de quitter ses ormeaux.

[2]) Le trompeur puni, I, 6. Scudéry bemüht sich, die Scene zu beleben und den Dialog der Unterhaltung des wirklichen Lebens zu nähern. Die Scene schließt mit den Versen:

Clarine:

> „Oyez, que le cocher, pratiquant sa science,
> Fait preuve à coup de fouet de son impatience,
> Craignons de le fâcher, ces gueux sont arrogants."

Nérée:

> „Ça, ma coiffe, mon masque, un mouchoir et des gants."

Arsidor auf der Straße vor dem Haus der Nérée. Es ist dunkel, und Arsidor muß sich in gebührender Entfernung halten. Cléonte giebt ein Zeichen und tritt dann unter das Thor, aber nur um sich im Schatten der Nacht unbemerkt davon zu schleichen. Arsidor, leichtgläubig, wie die Liebhaber der damaligen Komödie nun einmal sein müssen, ist von dem Leichtsinn und der Untreue der Geliebten überzeugt und flucht ihr in absonderlicher Weise.[1])

Alle diese Vorgänge finden sich in dem ersten Akt zusammengedrängt. Der folgende enthält zunächst nur Liebesklagen. Zuerst hören wir Nérée, die sich das Benehmen Arsidors nicht erklären kann. Sie begreift nicht, warum er sie vermeidet, und in ihrer Bekümmernis ergeht sie sich in den landläufigen schwärmerischen Redensarten von dem Bach, den sie mit ihren Thränen schwellen machen wird, daß er schneller fließe. Ja, sie bedroht das arme Wasser mit dem Tod durch das Feuer ihrer Liebe.[2]) Nicht minder geziert und für uns ergötzlich ist ein Monolog Arsidors, der in bewegten Stanzen erklärt, daß er Nérée nicht mehr lieben will und doch fühlt, daß er nicht von ihr lassen kann. „Du unbeherztes Herz!“ ruft er aus, „Du bist so schwach, daß ich vergebens Dich zu heilen suche. So verlaß mich denn, zieh hin, eile ihr nach, der Undankbaren, die Dich verwundet hat!“[3]) Wie weit scheinen wir hier noch von dem wahren Drama entfernt zu sein!

Bis dahin ist nur Arsidor durch die Kunst Cléontes umgarnt worden; jetzt soll auch Nérée an die Untreue ihres Geliebten glauben. Cléonte erzählt seinem Freund, der König wünsche einer ihm teueren Dame zu schreiben und ihr zu danken für alle Liebe und Güte, die sie ihm bewiesen habe. Diesen Brief zu verfassen, habe er Auftrag erhalten und er wisse sich nicht zu helfen. Arsidor, der ein guter Stilist zu sein

[1]) Le trompeur puni, I, 7, am Schluß:

Et conjure le ciel de châtier tes ruses,
Et qu'au bout de neuf mois toi-même tu t'accuses.

[2]) Le trompeur puni, II, 1, 31 ff.:

Ruisseau qui murmurez, si c'est de mon audace,
Gardez d'en gazouiller quand mon Arsidor passe,
Et si tu fuis d'ici de peur d'en discourir,
Je verserai des pleurs pour t'aider à courir:
Mais si ton flot ne coule et ne se précipite,
Que pour voir mon amant en son humeur dépite,
Je jure qu'aussitôt comme tu l'auras dit,
Si le feu dessus l'eau peut avoir du crédit,
Que celui dont je sens la force souveraine
Brûlera tes poissons jusqu'au fond de l'arêne.

Nach solchen Reden fallen Ausdrücke wie der folgende (II, 1, 4) in dem Mund Nérées umso stärker auf:

Je ne saurais trouver quelle mouche le pique.

[3]) Le trompeur puni, II, 3, fünfte Strophe:

Coeur sans coeur, rempli de faiblesse,
Que je tâche en vain de guérir,
Sors, quitte-moi, va-t-en courir
Après l'ingrate qui te blesse.

scheint, schreibt ihm den gewünschten Brief, welcher, wie man gleich ahnt, in einer der nächsten Scenen bei Nérée als Beweismittel gegen den Schreiber dient. So ist die Erbitterung endlich gegenseitig. Im dritten Akt erscheint Nérée sehr leidend. Bei Arsidor siegt das Mitleid über den Unwillen; er besucht die Kranke, die er einst so heiß geliebt, und die Mißverständnisse klären sich schnell auf. Arsidor fordert nun den falschen Freund zum Zweikampf und ersticht ihn. Der Betrüger ist bestraft und das Stück könnte somit schließen. Eine neue Geschichte reiht sich aber in den folgenden Akten an, welche die ferneren Prüfungen des Liebespaars schildern. Denn während Arsidor wegen seines Duells nach Dänemark flüchtet, wird Nérée trotz ihres Sträubens auf Befehl des Königs dem dänischen Gesandten als Braut für Alcandre mitgegeben. Arsidor hat bei einem armen Wirt Unterkunft gefunden. Er ergeht sich beim Beginn des vierten Akts in einem Wald und hängt seinen düsteren Gedanken nach, die er in einem Monolog mitteilt. Er hat von dem Verlöbnis Nérées gehört und plant den Tod seines Rivalen. Sein Sinnen wird durch eine Kampfscene unterbrochen; Arsidor bemerkt einen Ritter, der, von Bewaffneten überfallen, nahe daran ist, zu unterliegen, eilt ihm zu Hilfe und rettet ihn. Der fremde Ritter bittet um die Freundschaft seines Retters, verspricht ihm jegliche Unterstützung seiner Pläne und ersucht ihn gelegentlich um einen Besuch in der Stadt. Zugleich schenkt er ihm sein Bildnis, damit sie sich leichter wieder erkennen. Von dem Wirt, dem er gleich darauf das Bild zeigt, vernimmt Arsidor mit Schrecken, daß er Alcandre gerettet hat. So entspinnt sich ein neuer Konflikt. Soll Arsidor auf seinen Mordplänen beharren? Soll die neue Freundschaft siegen? Er begiebt sich in die Stadt, ohne einen festen Entschluß gefaßt zu haben. Dort erwarten ihn die größten Ehren, und es kommt endlich zu einer offenen Erklärung zwischen den beiden Männern. Alcandre und Arsidor sind Muster von Edelsinn und Ritterlichkeit. Ein Wettstreit entsteht zwischen ihnen, wer von ihnen sterben soll, um den andern glücklich zu machen. Der natürliche Gedanke, das Mädchen entscheiden zu lassen, kommt ihnen nicht. Alcandre hat die ihm bestimmte Braut noch nicht einmal gesehen; an ihm wäre es zunächst, das Liebesglück seines Freundes nicht zu stören. Aber warum er deshalb sterben will, das konnten nur die empfindsamen Seelen jener Zeit, die schwärmerischen Leser und Leserinnen der Ritter- und Schäferromane des 17. Jahrhunderts begreifen. Genug, die beiden Freunde kommen endlich überein, daß das Schwert zwischen ihnen entscheiden soll. Sie umarmen sich tief gerührt. „Adorable ennemi!“ seufzt Arsidor, und Alcandre antwortet entzückt: „Rival que je chéris!“ Ja, Arsidor erhebt sich zu dem Wunsch:

> „Könnt' eine Frau zwei Gatten sich vermählen!
> Das ist kein wahrhaft Gut, was man allein
> Besitzt.“ [1])

---

[1]) Le trompeur puni, V, 3:

> „Que ne peut une fille épouser deux maris!
> Le bien n'est pas vrai bien qui ne se communique!“

Alcandre erwirkt bei dem König die Erlaubnis für Arsidor, einen ernsten Zwist mit einem Unbekannten im Zweikampf ausfechten zu dürfen. In feierlicher Versammlung, welche der Herrscher selbst mit seiner Gegenwart beehrt, erscheinen zwei Ritter mit herabgelassenem Visier. Der Kampf beginnt; da strauchelt der eine Kämpfer und fällt zu Boden. Der andere will dem Zufall nicht den Sieg verdanken, er hält inne und reicht seinem Gegner das Schwert zur Fortsetzung des Kampfes. Allein ein so großmütiges Anerbieten wird nicht angenommen. Der Ritter, der zu Boden gestürzt ist, erklärt sich für überwunden und schlägt sein Visier zurück: der König erkennt zu seinem Schrecken Alcandre. In diesem Augenblick meldet man die Ankunft Nérées, die man unterwegs nur mit Mühe abgehalten hat, den Tod in den Fluten zu suchen. Der König gebietet Arsidor, für einige Augenblicke das Visier wieder zu schließen, und empfängt Nérée mit der Nachricht, ihr Arsidor sei im Kampf gegen den mit geschlossenem Visier dastehenden Ritter gefallen. Eine ähnliche Täuschung erlaubt sich der König Don Fernand in Corneilles „Cid“. In solchen Scenen, die man aus den Romanen herübernahm, fand man ein gutes Mittel, noch vor dem Schluß des Stücks einen starken Effekt anzubringen. Im „Cid“ hat der König indessen doch einen Grund, warum er sich den grausamen Scherz gestattet, in dem Stück Scudérys aber liegt nicht der mindeste Anlaß dazu vor. Nérée erklärt dem fremden Ritter sogleich, daß er ein Tiger sei, dem sie die Augen ausreißen werde, und ihre Überraschung ist groß, als gleich darauf Arsidor sich zu erkennen giebt. Der dänische König erklärt, bei seinem „Bruder von England“ eine Fürbitte für das schwergeprüfte Paar einlegen zu wollen, und für den unwahrscheinlichen Fall, daß die erbetene Gnade nicht gewährt werde, sichert er ihm schon jetzt eine neue Heimat in seinem Land zu. Er schließt mit den Worten:

> Et soyez un exemple à la postérité
> De traverses d'amour et de prospérité.

Die kurze Inhaltsangabe des Stücks genügt, die Manier Scudérys kenntlich zu machen. Wie der „Trompeur puni“ in seiner Komposition schwach ist, so sind es auch die anderen dramatischen Werke Scudérys. Sie gefielen aber durch mehrere Eigenschaften, die sie ihren Zeitgenossen besonders empfahlen. Das große Publikum reizten sie durch die rasche Folge von überraschenden Abenteuern und spannenden Ereignissen. Die Energie, mit welcher der Verfasser seine Stücke führte, wäre jederzeit anzuerkennen, mußte aber damals doppelte Wirkung machen. Den Beifall der Gebildeten erwarb er anderseits durch seine oft gekünstelte Sprache, und den Versuch, in seinen Hauptpersonen die Anschauungen der Zeit über Liebe und Rittertum zur Anschauung zu bringen. Seine Helden sind Männer von makelloser Tapferkeit und Treue, von großartigem Edelmut, von weichem Gemüt. Sie schwärmen für ein Idol, und die Dame ihres Herzens hat nicht minderen Adel der Gesinnung, als sie. So ist sein „Lygdamon“, so der Prinz Cléarque in seinem „Prince déguisé“. Unerkannt, als einfacher Ritter, kommt Cléarque nach Sizilien, kämpft dort für die schöne Prinzessin Argénie und erwirbt ihre Liebe.

Welche Begeisterung mußte eine solche Geschichte in einer Zeit erwecken, welche die höchste Poesie in der gekünstelten Welt der Schäfer und Ritter suchte! Selbst die Bösewichter fehlen bei Scudéry meist nur aus Liebe. Cléonte im „Trompeur puni“ hat keine andere Veranlassung zu seinem falschen Thun. In dem „Vassal généreux“ verfolgt ein Frankenkönig Lucidan aus Eifersucht seinen Vasallen Théandre, weil dieser die Liebe der schönen Rosiclée erworben hat. Théandre wäre verloren, wenn nicht das Volk rechtzeitig sich gegen seinen Tyrannen empörte. Lucidan wird entthront und die Großen des Reichs erwählen Théandre zum König. Dieser heischt von seinen neuen Unterthanen den Eid, daß sie seinem ersten Gebot unweigerlich nachkommen werden, und als alle geschworen, läßt er einen Vorhang wegziehen, und man erblickt Lucidan, den der getreue Vasall als Herrscher proklamiert und für den er Gehorsam fordert. Lucidan ist tief gerührt, bessert sich, und willigt nun in die Ehe Théandres mit Rosiclée.

Wenn sich Scudéry in seinen Tragikomödien und Lustspielen um die Regeln von den Einheiten, von welchen schon viel gesprochen wurde, nicht kümmerte, so strebte er in den zwei historischen Trauerspielen, die er 1636 spielen ließ, „La mort de César“ und „Didon“, nach Regelmäßigkeit in der Anlage und nach gewählter Sprache. Mairets „Sophonisbe“ diente noch immer als Vorbild. In dem Vorwort zu seinem „César“, den er dem Kardinal Richelieu widmete, betont Scudéry diese strengere Haltung; er macht darauf aufmerksam, daß er die Einheit der Handlung bewahrt habe, lobt sich wegen der Einteilung und Behandlung und findet, daß die Gedanken und die Sprache des Stücks der Größe des dramatischen Gedankens entsprechen. Noch wechselt zwar in dem „Tod Cäsars“ die Scene öfters, aber ein einheitlicheres Zusammenfassen ist allerdings ersichtlich. Dafür fehlt aber auch der rasche Gang der Entwicklung, und das Stück wird lahm aus Mangel an belebenden Episoden. Der erste Akt wird durch Gespräche zwischen Brutus, Cassius und Porcia ausgefüllt. Die letztere weiß zwar nur im allgemeinen, daß ihr Gatte auf eine große That sinnt; aber sie spornt ihn nichtsdestoweniger an und erklärt sich selbst für furchtlos und stark.[1]) Der zweite Akt zeigt Cäsar und seine Umgebung. Antonius und Lepidus äußern ihr Mißtrauen gegen Brutus; Calpurnia, die von bösen Träumen erschreckt ist, bittet Cäsar dringend, nicht in die Senatssitzung zu gehen. Darauf folgt wieder ein Zwiegespräch zwischen Cassius und Brutus. Der letztere preist den Mut der Verschworenen, welche den Tod als das höchste Gut

---

[1]) In „La mort de César“, I, 2, v. 65, ruft Brutus ihr bewundernd zu:

> O d'un père excellente héritière!
> On voit qu'il t'a laissé sa vertu toute entière:
> (Vertu que dans sa fin l'univers admira)
> Et qu'il te fit sortir de ce qu'il déchira.

Der letzte Vers ist in seiner gesuchten Manier so unverständlich, daß der Dichter es für gut hielt, im Druck die erklärende Bemerkung beizufügen, man habe an die „entrailles“ des Cato zu denken.

betrachten.[1]) Der dritte Akt bringt die Beratung Cäsars mit seinen Freunden über die Annahme der Königskrone, und als Gegenstück dazu in einer folgenden Scene die Versammlung der Verschworenen, in welcher Brutus seine Genossen durch eine Rede entflammt, und ihnen selbst für den Fall des Mißglückens ewigen Ruhm verheißt.[2]) Nur ein einziger Verschworener erschrickt im letzten Moment, und beschließt, Cäsar zu warnen. Dieser aber wird im vierten Akt doch von Brutus beredet, in die Sitzung zu gehen, und dort, in der Halle des Senats, verfällt er seinem Geschick. Scudéry ordnet dabei an, daß nach der Mordscene ein Vorhang den Senatsaal verhülle, „damit die Bühne nicht gegen die Regel mit Blut befleckt werde". Der fünfte Akt behandelt die Entstehung des Triumvirats und schließt mit der Leichenfeier für Cäsar. Die berühmte Rede des Antonius verliert bei Scudéry jede Kraft,[3]) und das Volk verhält sich sehr anständig dabei. Ein einziger Bürger antwortet auf die Rede des Antonius und fordert die Menge auf, die Häuser der Mörder zu verbrennen. Bevor diese fortstürmen kann, kommt ein anderer Bürger und erzählt staunend, daß er den Geist des großen Cäsar habe zum Himmel aufsteigen sehen, worauf dem Antrag des Antonius entsprechend beschlossen wird, den Toten als Gott zu verehren und ihm einen Tempel zu errichten.

In ganz ähnlicher Weise ist Scudérys „Didon" behandelt. Das Stück hält sich genau an Virgil, und selbst die Erzählung von der Zerstörung Trojas wird nicht ausgelassen. Äneas berichtet darüber in 200 Versen (I, 5).[4]) Der trojanische Held erscheint als das Muster der Galanterie und verläßt Karthago nur auf das Gebot der Götter.[5]) Die

---

[1]) La mort de César, II, 2, 17:

Tous regardent la mort comme un souverain bien.

[2]) La mort de César, III, 2, 16: C'est vivre que mourir pour le pays natal.

[3]) Antonius beginnt folgendermaßen:

Le grand César est mort: ce second Alexandre
(Hélas, qui le croira!) n'est plus qu'un peu de cendre,
Et cette urne contient (ô triste souvenir!)
Ce que l'univers ne pouvoit contenir.

[4]) In „Didon", I, 5 beginnt Äneas seine Erzählung in freier Bearbeitung des Virgil'schen „Infandum, regina, jubes renovare dolorem".

„Belle reine, en parlant de nos derniers malheurs,
Vous voulez réveiller d'excessives douleurs.
Vous voulez que je conte en quelle sorte Troie
Vit mettre par les Grecs ses richesses en proie..."

[5]) Als Beispiel der galanten Reden des Äneas diene die Stelle des zweiten Akts, wo Äneas und Dido im Wald, auf der Jagd vom Gewitter überrascht, Zuflucht in einer Grotte suchen:

Ha, Madame,
Que ne m'est-il permis de vous ouvrir mon âme!
Que n'a mis la nature un cristal à ce coeur,
Pour montrer à travers le portrait du vainqueur!
Ha, que vous y verriez un visage adorable!
Etant comme le vôtre, il est incomparable,

beiden Tragödien sind hauptsächlich wegen der Zeit ihrer Entstehung bemerkenswert: sie stammen aus demselben Jahr, in welchem Corneille seinen „Cid“ dichtete, und sie lassen bereits die künftige Form der klassischen Tragödie erkennen.

Schon das Jahr zuvor hatte Scudéry ein Lustspiel, „Le fils supposé“, zur Aufführung gebracht. Eine Analyse davon ist nicht nötig, da es nach althergebrachter Weise eine Reihe von absonderlichen Abenteuern, Verkleidungen und Verwechslungen aller Art enthält. Im Dialog aber zeigt sich bereits der Einfluß der Corneille'schen Lustspiele, insofern auch Scudéry hier und da den Ton der Gesellschaft seiner Zeit zu treffen trachtet.[1])

Ein anderes Lustspiel, „La comédie des comédiens“ (1635), wäre als zu unbedeutend nicht weiter zu besprechen, wenn es nicht für uns ein historisches Interesse gewänne. Scudéry führt darin eine reisende Schauspielergesellschaft ein, und bezeichnet sein Stück selbst als ein „poëme de nouvelle invention“.[2]) Es ist in Prosa geschrieben, und ist in seiner Komposition mehr als einfach. Ein Mr. de Blandimare reist im Land umher, um seinen Neffen aufzusuchen. Dieser hat einige Zeit zuvor die Heimat verlassen und seitdem kein Lebenszeichen mehr von sich gegeben. Auf seinen Kreuz- und Querfahrten kommt Blandimare nach Lyon, und da er sich langweilt, beschließt er ins Theater zu gehen. Damit beginnt das Stück. Eine wandernde Truppe hat sich seit kurzem in dem Haus neben dem Gasthof niedergelassen, macht aber schlechte Geschäfte. Die Künstler sind, wie einer der Schauspieler klagt, wol viermal schon unter Trommelschlag durch alle Straßen der Stadt gezogen, aber noch ist es ihnen nicht gelungen, das Publikum anzulocken. Auf ihren Anschlagzetteln bezeichnen sie sich als „comédiens du roi“. Aber Blandimare spottet darüber; die Titel „Hofschauspieler“ und „königlicher Kammerherr“ seien jetzt wolfeil zu haben, meint er. Er fragt dann nach dem Eintrittspreis und erfährt, daß man acht Sous zu bezahlen hat. Aber er bleibt auch der einzige, der Lust bezeugt, sich etwas vorspielen zu lassen, und da er plötzlich in einem der Schau-

---

Et c'est là seulement que ce divin soleil,
Y portant ses rayons, peut trouver son pareil.

[1]) Merkwürdig ist II, 1 der Monolog der Luciane, einer der Hauptpersonen des Stücks. Sie schwankt, ob sie dem Vater, der sie zu einer Heirat nötigen will, gehorchen, oder ob sie dem Geliebten treu bleiben soll. Die Verse erinnern in ihrem Bau, in ihrer Haltung, in den Antithesen sehr an die Strophen Rodrigos am Schluß des ersten Akts im „Cid“. Es heißt in der dritten Strophe:

Dures extrémités qui partagent mon âme!
Lequel dois-je désobliger?
De tous les deux côtés je trouve à m'affliger.
De l'un je tiens le jour, et de l'autre la flamme.

Sie entscheidet sich zuletzt für den Geliebten:

Le nom de fille cède à celui de maitresse.

[2]) La comédie des comédiens, poëme de nouvelle invention par Mr. de Scudéry. Paris 1635, chez Aug. Courbé.

spieler, der sich den stolzen Namen Belle-Ombre beigelegt hat, seinen leichtsinnigen Neffen erkennt, so lädt er die ganze Gesellschaft zum Abendessen in seinen Gasthof ein. So weit führt der erste Akt. Der zweite zeigt uns die Herren und Damen der Truppe als Gäste Blandimares. Doch erwarte man keine lebensvolle, übermütige Scene, nicht das bunte Treiben und die Einfälle einer vagabundierenden Schar. Blandimare unterhält sich in ernstem Gespräch mit den Schauspielern und befragte sie um ihre Verhältnisse. Er entschuldigt sich, daß er die Namen seiner Gäste nicht behalten könne, da sie alle ähnlich lauten, und die Künstler Namen lieben wie: Bellerose, Belleville, Belleroche, Beaulieu, Beaupré, Bellefleur, Belle-Epine, Beau-Séjour, Beau-Soleil, Belle-Ombre u. a. m. Natürlich sind das nur angenommene Namen, da man die wirklichen Familiennamen zu entehren fürchtet. Blandimare erklärt, er denke von Komödien und Versen wie von Melonen und Freunden: wenn sie nicht vorzüglich seien, taugen sie gar nichts. Scudéry durfte dieses Wort schon einer seiner Personen in den Mund legen, da er ja seine Verse für vorzüglich hielt. Blandimare zählt die Anforderungen auf, die er an einen guten Schauspieler stellt, und fragt zuletzt nach dem Repertoire der Gesellschaft. Der Schauspieler Bellefleur nennt ihm darauf die Hauptstücke, die sie spielen. Nach einem begeisterten Lob des verstorbenen Hardy, dessen Werke noch oft gegeben würden, nennt Bellefleur den „Pyramus“ des Théophile, die „Silvie“ Mairets, sowie die bekanntesten Stücke Rotrous, Pichous, auch Corneilles. Natürlich werden auch Scudérys Stücke erwähnt. Blandimare lobt den letzteren besonders und nennt ihn den besten Schriftsteller unter den degentragenden Edelleuten. Die Schauspieler wollen schließlich eine Pastoral-Tragikomödie von Scudéry: „L'amour caché par l'amour“ zur Aufführung bringen. Dieselbe füllt die letzten drei Akte; Blandimare spielt selbst mit und findet solchen Gefallen an der Kunst, daß er in einer kleinen Schlußscene bittet, in die Truppe als Mitglied aufgenommen zu werden.

Fassen wir unser Urteil über Scudéry als dramatischen Dichter zusammen, so ergiebt sich aus der Betrachtung dieser Reihe von Werken, daß er, ohne Phantasie und Schwung des Gedankens, sich stets an fremde Vorbilder anlehnen mußte. Seine Stoffe waren der Mehrzahl nach, wenn nicht alle, fremden Autoren entlehnt. Aber er hatte die Gabe, das Publikum, das noch nicht wählerisch war, zu fesseln und das nicht minder wichtige Talent, seine kleine Kraft nach jeder Richtung hin geltend zu machen. Deutlich aber ersieht man in seinen Stücken den Versuch, zu einer größeren Regelmäßigkeit zu gelangen. Im übrigen blicke man nicht zu verächtlich auf Leute seines Schlags herab. Auch ihre Arbeit ist nötig und nutzbringend. Sie sind nur Handwerker und betreiben ihr Geschäft demgemäß. Aber nur so bildet sich eine gewisse Routine aus; nur durch sie und mit ihnen lernt man allmählich die Gesetze des Dramas kennen, und aus ihren Reihen erhebt sich dann mit einem Mal der große dramatische Dichter.

Unter allen Werken, welche dem „Cid“ vorangingen, errang keines so großen Erfolg, wie das Erstlingswerk, das ein junger Dichter,

Tristan l'Hermite, ebenfalls im Jahr 1636, nicht lange vor Corneilles Drama, aufführen ließ. Das Publikum war umsomehr von diesem neuen Werk überrascht, als es den Namen des Verfassers in der Reihe der dramatischen Dichter noch nicht hatte nennen hören. Der große Erfolg eines ersten Werks hat etwas besonders Blendendes und erregt Hoffnungen, die nicht immer erfüllt werden. So ging es auch hier. Tristan l'Hermite erzielte mit seinem Trauerspiel „Mariamne“ solchen Eindruck, daß man in ihm, dem neu auftretenden Dramatiker, eine ganz außerordentliche Kraft begrüßte. So wild hatte noch keiner die Leidenschaft eines Tyrannen, so rührend noch niemand die letzten Stunden einer edlen Frau gezeichnet. Wir haben in „Mariamne“ eines der ersten Rührstücke, und können uns vorstellen, welche Thränen es den Zuschauern entlockte. „Mariamne“ erhielt sich auch neben dem „Cid“ aufrecht und machte ihm den Rang streitig. Lange freilich nicht, denn es ist seltsam, welch sicheres Urteil das Publikum, selbst das ungebildete, entwickelt. In der ersten Zeit vielleicht unsicher, befangen, geblendet, schenkt es seine Vorliebe auf die Dauer nur den wahrhaft großen Schöpfungen. Der Dichter der „Mariamne“ sollte dies auch an sich erfahren.

François Tristan l'Hermite war ein Altersgenosse Corneilles, denn er war im Jahr 1601 zu Souliers in der Provinz La Marche geboren und rühmte sich, altadeliger Herkunft zu sein. Er beanspruchte die zweifelhafte Ehre, von dem blutdürstigen Minister Ludwigs XI., Tristan l'Hermite, abzustammen, und führte seinen Stammbaum sogar bis zu Peter dem Einsiedler, dem ersten Kreuzzugsprediger, hinauf. Als Edelpage kam er schon in seinen Knabenjahren nach Paris und wurde dem natürlichen Sohn König Heinrichs, dem Marquis de Verneuil, als Gespiele beigesellt. Wie man in diesen Kreisen lebte, wie frühreif Tristan wenigstens war, ahnt man, wenn man hört, daß derselbe mit 13 Jahren ein Duell hatte und darin seinen Gegner tötete. Der Strafe zu entgehen, flüchtete er nach England und trieb sich dort einige Jahre herum, soll auch nach Schottland und Norwegen gekommen sein: doch wissen wir das alles nur aus einem, viele Jahre später erschienenen Roman Tristans: „Le page disgracié“, in dem er seine Erlebnisse schilderte. Wie weit er sich darin poetische Ausschmückungen gestattete, ist nicht zu bestimmen. In den Hauptzügen mag er sich an die Wahrheit gehalten haben. Gewiß ist, daß er auf einer Reise nach Spanien Frankreich wieder zu betreten wagte und durch Geldmangel sich an der Weiterreise gehemmt sah. Unter fremdem Namen trat er deshalb in die Dienste des hochverdienten, durch seine lateinischen Gedichte bekannten Gaucher (Scaevola) de Sainte-Marthe in Loudun, kam dann sogar 1620 an den Hof, wo er erkannt, aber vom König begnadigt wurde. So weit führt der Roman und so weit reichen unsere Kenntnisse von des Dichters Leben. Tristan hat zu den zwei Bänden, die er 1643 veröffentlichte, noch zwei weitere fügen wollen, allein sein Versprechen nicht erfüllt. Wahrscheinlich boten die folgenden Jahre nicht mehr eine solche Reihe von Erlebnissen, wie sie im Roman jener Zeit erwünscht waren. Man weiß nur, daß Tristan in den Dienst Gastons von Orléans trat, daß er ein wilder Spieler war und in Armut

im Jahr 1655 infolge eines Lungenleidens starb. Außer drei Bänden lyrischer Gedichte, die in der Weise jener Zeit abgefaßt sind und darum für uns kein Interesse bieten, und neben dem schon erwähnten Roman schrieb Tristan eine Reihe dramatischer Werke, die fast alle mit Erfolg aufgeführt wurden und deren erstes jene oben erwähnte „Mariamne“ war.[1])

Aber nur mit dieser letzteren haben wir uns hier zu beschäftigen.[2])

„Mariamne“ behandelt die bekannte Episode aus dem Leben des Herodes, den seine Schmeichler den Großen nannten. Eine seiner Frauen, Mariamne, stammte aus dem Geschlecht der Makkabäer, und Herodes war ihr mit besonderer Liebe zugethan. Nichtsdestoweniger hatte er ihre ganze Familie, die letzten Sprossen des berühmten Heldengeschlechts, ermorden lassen. Auch Mariamne schwebte in Lebensgefahr, als der Tyrann von Augustus vorgeladen wurde, um sich zu rechtfertigen. In seiner wilden Eifersucht hinterließ er einem seiner Vertrauten den Befehl, Mariamne zu töten, im Fall man von seinem Sturz Nachricht erhalte. Mariamne hörte von diesem geheimen Auftrag, und ihr Haß gegen Herodes wuchs immer höher. Darum mußte auch sie endlich auf Befehl des Herodes sterben, der nach ihrem Tod, wie es in dem dritten Buch der Makkabäer heißt, von einem schlimmen Geist erfaßt, sich zu den wildesten Blutthaten hinreißen ließ.

Im ersten Akt der Tristan'schen Tragödie sieht man Herodes von einem schweren Traum bedrängt. Das Gespenst des Aristobulus, den er in einem Sumpf hat ertränken lassen, schreckt ihn aus seinem Schlaf. Sein Bruder Phérore und seine Schwester Salomé sprechen ihm Mut ein, und versuchen gleichzeitig, ihn gegen Mariamne aufzureizen. Salomé vergleicht sie mit einem Felsen, weil ihr Herz so kalt sei, aber sie erreicht mit diesem Tadel ihren Zweck nicht, denn Herodes gerät darüber in weiche, lyrische Stimmung. Wenn Mariamne ein Felsen sei, so sei sie ein Felsen von Alabaster, ihre Lippen überträfen den Rubin an Farbe, ihre Augen seien Diamanten;[3]) und von Sehnsucht ergriffen, schickt er einen Boten, sie zu rufen. Im zweiten Akt enthüllt zunächst Mariamne ihrer Vertrauten gegenüber den Haß, der sie gegen Herodes

---

[1]) Tristans Gedichte sind in drei Bänden gesammelt: 1. „Les amours“ (1638). 2. „La Lyre“ (1641). 3. „Vers héroiques“ (1648). Dazu noch „L'office de la Sainte-Vierge“, geistliche Gedichte. — Auf die „Mariamne“ folgte 1639 „Panthée“, tragédie; 1645: „La folie du Sage“, tragicomédie, „La mort de Sénèque“, tragédie, „La mort de Crispe“, tragédie; 1653: „Amarillis“, Pastorale, nach der „Celimène“ des Rotrou bearbeitet; 1654: „Le parasite“, comédie. Nach des Dichters Tod erschien „La mort du grand Osman“ (1656). — Über Tristan l'Hermite vergl. Titon du Tillet, Le Parnasse français (S. 247); Pellison und d'Olivet, Histoire de l'Académie française.

[2]) Es liegt mir nur die zweite Ausgabe (revue et corrigée Paris 1637 chez Aug. Courbé), vor. Eine Vergleichung mit der ersten Ausgabe wäre von besonderem Wert, da die Dichter oft große Änderungen vornahmen.

[3]) Tristan l'Hermite, La Mariamne, I, 3:

Si le divin objet dont je suis idolâtre,
Passe pour un rocher, c'est un rocher d'albâtre,
Un écueil agréable, où l'on voit éclater,
Tout ce que la nature a fait pour me tenter.

beseelt. Salomé belauscht sie und reizt sie noch mehr auf; dann aber, sobald die Fürstin, dem erhaltenen Ruf gehorchend, sich entfernt hat, um vor Herodes zu erscheinen, enthüllt sie in einem Monolog ihre schwarze Seele. Durch Versprechungen und Lockungen aller Art weiß sie einen königlichen Mundschenk zu falschem Zeugnis zu gewinnen. Derselbe soll die Königin beschuldigen, sie habe durch ihn den König vergiften wollen. Mariamne war unterdessen bei Herodes und muß ihm ihre Gesinnung offen gezeigt haben, denn eine neue Scene beginnt damit, daß der König in höchster Wut Mariamnen die Thür weist. „Sors vite de ma chambre et n'y rentre jamais!" herrscht er sie in unköniglicher Weise an. Diese Stimmung darf nicht unbenutzt bleiben. Der Mundschenk bringt seine Klage vor, und Herodes befiehlt, seine Gemahlin zu verhaften. Der dritte Akt bringt die Gerichtsscene. Herodes geberdet sich wie ein Wütender, während Mariamne ihre Würde und Hoheit bewahrt. Die Richter sprechen auf die einfache Aussage des Anklägers ihr Schuldig aus, und verdammen die Königin zum Tod. Mariamne erklärt, daß der Tod ihr nur willkommen sei, sie gehe durch ihn zur Unsterblichkeit ein, und ihr Haupt, das auf den Wink des Herodes falle, werde geraden Wegs zum Himmel aufsteigen.[1]) Ihr Trotz schwindet indessen, da sie ihrer Kinder gedenkt; sie weint, und der Anblick ihrer Thränen stimmt den Tyrannen um. Seine Liebe siegt, und er will die Fürstin begnadigen. Aber Mariamne spottet einer Liebe, die sie mit dem Tod bedroht, und sie erinnert Herodes an den geheimen Befehl, den er bei seiner Reise nach Rhodus gegeben hatte. Wütend darüber, daß man ihn verraten hat, schickt der König seinen Minister Soesme und einen der Enuchen, die einzigen, die von diesem Befehl wußten, zum Tod. Doch ist damit der Sühne noch nicht genug. Der finstere Tyrann fragt sich, durch welche Mittel Mariamne sich in den Besitz des Geheimnisses gebracht habe, und er kann sich nur denken, daß sie Soesme mit ihrer Liebe bezaubert habe. So erfüllt ihn die wildeste Eifersucht und gleichzeitig die Furcht vor einem Mordanschlag von Seite Mariamnes. Diese harrt unterdessen im Kerker der Entscheidung über ihr Schicksal. Sie weiß, daß sie dem Tod nicht entrinnen wird. Bald kommt auch der Kerkermeister thränenden Auges. Ihr Tod ist entschieden, und unter allgemeiner Rührung wird die hohe, in ihr Schicksal ergebene, mutige Frau von den Garden des Herodes zum Schafott geführt. Der fünfte Akt ist eigentlich nur ein Nachspiel.

Il n'est point de rubis vermeils comme sa bouche,
Qui mêle un esprit d'ambre à tout ce qu'elle touche,
Et l'éclat de ses yeux veut que mes sentiments
Les mettent pour le moins au rang des diamants.

[1]) Mariamne, III, 1: Mariamne zum König:

Poursuis, poursuis barbare et sois inexorable,
Tu me rends un devoir qui m'est fort agréable.
— — — — — — — — — — — —
Car je vais de la mort à l'immortalité,
Ma tête bondissant du coup que tu lui donnes,
S'en va dedans le ciel se chargeant de couronnes.

Herodes widerruft den Blutbefehl, den er gegeben, allein es ist zu spät. Seine Schergen waren allzu gehorsam. Narbal, ein Vertrauter des Königs, kommt und meldet in ausführlicher Weise den Tod der Königin. Außer sich über den Verlust, wütet Herodes gegen sich selbst, gegen seine Geschwister. Er verfällt in Wahnsinn, sieht Mariamne zum Himmel steigen und stürzt endlich erschöpft und sinnlos zu Boden. Narbal aber schließt das Stück mit dem Gemeinplatz, daß auch die Besten irren und die Könige oft Sklaven ihrer selbst sind.[1])

Mondory, der Direktor und Hauptdarsteller des Theaters im Maraisviertel, spielte die Rolle des Herodes und entzückte das Publikum. Er arbeitete dabei, wie man erzählt, so gewaltig, daß ihn bei einer der Vorstellungen der Schlag traf und er der Bühne entsagen mußte. Seine Gönner, an deren Spitze Richelieu stand, statteten ihn dafür so reichlich mit Pensionen aus, daß er sich jährlich auf 8000—10.000 Livres gestanden haben soll.[2])

Die Mariamne ist eine der wenigen Tragödien aus der Zeit vor dem „Cid“, in welchen ein Versuch von Charakterschilderung gemacht wird. Der Dichter hatte eine Ahnung davon, daß es bei einem dramatischen Werk nicht allein auf die Menge der Begebenheiten ankommt. Aber die Kunst der Charakterzeichnung war doch noch sehr gering. Herodes erscheint bei Tristan noch als einer jener haarbuschigen Gesellen, von welchen Hamlet spricht, die den Tyrannen übertyrannen. Er ist ohne Größe, ohne Kraft, ohne irgend einen Zug, der die Aufmerksamkeit auf sich lenken könnte. Auch Mariamne ist kein lebendiges, warmes Frauenbild, und wenn sie rührt, so geschieht dies in einer jener Abschieds- und Jammerscenen, in welchen ein zum Tod verurteilter Held oder gar eine Heldin so mächtig auf die Thränendrüsen wirken kann. Eine eigentliche dramatische Verwicklung, eine Steigerung, die bis zur entscheidenden Krisis in Spannung hält, findet sich in dem Stück nicht. Zudem ist die Sprache nachlässig gehandhabt, oft geziert oder trivial. Wie weit ist es von dieser „Mariamne“ zu der dramatischen, künstlerischen Komposition des „Cid“, wie weit von Tristans Sprache bis zu dem genialen Schwung, den Corneille seiner Rede zu geben weiß. Neben den heldenhaften Figuren einer Chimene, einer Kamilla verblaßt das Bild der Mariamne.

Aufs neue bestätigt es sich hier, daß die großen litterarischen Erscheinungen zwar alle in langsamer Arbeit vorbereitet werden, und von verschiedenen Seiten alles nach dem einen Ziele hindrängt, daß aber doch nur das Genie den entscheidenden Schritt zu thun vermag, mit dem das Ziel erreicht wird. Wie nahe bei Corneille stehen die mitstrebenden, ihm befreundeten Dichter, wie deutlich spricht sich in ihnen allen die Ahnung der gleichen Aufgabe aus, und wie weit ist doch die Kluft, die ihn, den wahren, großen Dichter, von jenen trennt.

---

[1]) Mariamne, V, letzte Scene:
Mais les meilleur esprits font des fautes extrêmes,
Et les rois bien souvent sont esclaves d'eux-mêmes.

[2]) Über Mondory siehe den folgenden Abschnitt.

IV.

Corneilles Jugend.

(1606—1636.)

Pierre Corneille stammte aus Rouen, der Hauptstadt der Normandie, und der Charakter des zähen, arbeitsamen Menschenschlags, der in diesem Lande wohnt, hat sich auch in seinem größten Sohn deutlich ausgeprägt. Der Boden der Normandie ist mannigfaltig geformt; leichte Höhen wechseln mit breiten Thälern, eine üppige Fruchtbarkeit giebt dem Bewohner das Gefühl der Sicherheit und der Kraft. Getreide und Obst gedeihen im Überfluß und weisen den Normannen auf den Landbau hin. Fette Weiden begünstigen die Viehzucht. Die Luft, welche bei der Nähe des Meers feucht und schwer ist, giebt dem Volk ein derbes Gepräge. Aber der Blick auf den Atlantischen Ocean, der an den steilen Küsten des Landes anbraust, richtet den Sinn des Mannes in die Ferne, ermuntert ihn zu kühner That und giebt seinem Geist den Schwung, der ihn über die Scholle hinweghebt. Es ist ein festes, männliches Geschlecht, das in seinen Adern noch einige Tropfen des alten Wikingerbluts verspürt.

So zeigt es sich in der Geschichte seit der Okkupation durch die Normannen und seit den Tagen des Herzogs Wilhelm, der sein Kriegsvolk zur Eroberung der britischen Nachbarinsel über den Kanal führte. Ein echter Normanne war jener Taillefer, der sich vor der Schlacht bei Hastings vom Herzog als Gunst die Erlaubnis erbat, den ersten Schlag auf den Feind führen zu dürfen. Vor dem Heer herziehend, sang er so herrlich vom großen Karl, von Roland und manchem frommen Held, daß die Paniere wallten und die Herzen schwollen, und Ritter und Mannen in hohem Mut entbrannten. Singend schleuderte er sein Schwert in die Luft und fing es wieder auf; dann stürmte er, den anderen voran, auf die Gegner los.[1])

Diese Freude an Gesang und Poesie zeigte sich immer wieder. Mit einer heiteren Erzählung, einem Gedicht fand man überall gern Aufnahme.[2]) Der franko-normännische Dialekt war lange Zeit die herrschende

---

[1]) Aug. Thierry, Histoire de la conquête de l'Angleterre, I. Teil, 3. Buch, S. 341, und die dort angeführten Quellen.

[2]) Vergl. Lenient, La satire en France au moyen-âge, S. 72: „L'usage de payer son écot a la gaieté commune par un couplet ou un conte se répandit de bonne heure en Normandie. Jean Le Chapelain nous l'atteste dans son dit du sacristain de Cluny:

Sprache auf beiden Seiten des Kanals, und eine große Reihe von Poeten dichtete in diesem Idiom. Der bekannteste von ihnen war Robert Wace, der im 12. Jahrhundert lebte und dem man die zwei epischen Gedichte: „Le Roman du Brut“ und „Le Roman de Rou“ zuschreibt. Auch die Vaux de Vire, aus welchen das moderne Vaudeville entstanden sein soll, stammen aus der Normandie. Olivier Basselin und Jean Le Houx, die Sänger des Weins und des sorglosen Lebens, waren echte Kinder der Normandie. Bei seiner Vorliebe für Werke der Dichtung kam es dem Lande zu statten, daß es nicht weit von Paris entfernt war. Das geistige Leben der Hauptstadt warf seine Wellen bis in die Normandie hinein. Caen wurde als normännisches Athen gerühmt, und der Anteil, den gerade diese Provinz an der Entwicklung der Litteratur nahm, war sehr bedeutend. Malherbe stammte aus Caen, sowie Berthaut und Boisrobert; George Scudéry war zu Le Hâvre geboren; auch Sarrazin und Mézeray waren Normannen. Mit Corneilles Ruhm aber sollte das litterarische Ansehen der Normandie bald aufs höchste steigen,[1]) und besonders die dramatische Poesie schien dort ihre Heimat zu haben.[2])

So verschiedenartig auch die Werke der zwei bekanntesten normännischen Dichter: Malherbe und Corneille, sein mögen, so weisen sie doch eine gewisse Verwandtschaft auf. Beide Männer haben die Gabe des kräftigen Pathos, der klaren Rede, und es verbindet sich in ihnen, wie im Charakter des normännischen Volks, Verständigkeit und Schwung in merkwürdiger Weise.

Die Familie Corneille war seit lange in Rouen ansässig und erfreute sich allgemeiner Achtung. Es war wie eine Tradition, daß sich die ältesten Söhne dem Advokatenstand widmeten. Schon der Großvater erscheint in einigen Urkunden als Advokat; der Vater bekleidete zwar ein anderes wichtiges Amt, war aber daneben in die Liste der Advokaten eingetragen, und dessen Sohn, der Dichter, wählte den gleichen Beruf.[3]) Pierre Corneille, der Vater, war um das Jahr 1572 geboren

Usages est en Normandie
Que qui hebergiez est, qu'il die
Fabel ou chançon à son oste.“

[1]) Ein sonst wenig bedeutender Dichter, der „Sieur de la Pinelière“ aus Angers, sagt in dem Vorwort zu seiner Tragödie „Hyppolite“ (1635), viele erfahrene Leute hätten ihm geraten, nicht zu verraten, woher er stamme. „Pour être estimé autrefois poli dans la Grèce, il ne fallait que se dire d'Athènes: pour avoir la réputation de vaillant, il fallait etre de Lacédémone, et maintenant pour se faire croire excellent poëte, il faut etre né dans la Normandie.“ Siehe Corneille, éd. Marty-Laveaux (in der Sammlung der „Grands écrivains de la France“), II, p. 4.

[2]) In Corneilles Lustspiel: „La galérie du Palais“ (I, 7. 6.) begegnen sich zwei Edelleute, Lysandre und Dorimant, im Laden eines Buchhändlers und besprechen sich über die neuesten litterarischen Erscheinungen:

Lysandre: Beaucoup font bien des vers, et peu la comédie.
Dorimant: Ton goût, je m'en assure, est pour la Normandie...

d. h. hier soviel als: Du ziehst die dramatische Poesie vor.

[3]) Vergl. Taschereau, Vie de Corneille, 2. Aufl. Paris 1855, Jannet, S. 2. Gosselins Schrift: G. Corneille (le père), Rouen 1864, S. 16.

und hatte die Stelle eines Forstmeisters in der Grafschaft Rouen („Maître des eaux et forêts“). In jenen Zeiten war ein solches Amt sehr schwierig, denn mit seiner Ausübung war oft persönliche Gefahr verbunden, und es erheischte Festigkeit und Mut.[1])

Die Normandie hatte in den Zeiten der Religionskriege furchtbar gelitten. Ihr Wohlstand war schwer geschädigt und auch die bessernde Hand Heinrichs IV. konnte den tief eingewurzelten Übelständen nicht immer abhelfen. Der Zustand des Landvolks war vor allem beklagenswert. Damals bedeckten noch große Waldungen einen Teil der Provinz, und die Rechtsansprüche auf sie gaben zu häufigen und erbitterten Streitigkeiten zwischen den Gemeinden und dem Staat oder den einzelnen Gutsherren Anlaß. Die Weidgerechtigkeit und das Recht des Holzfällens waren seit den ersten Feudalzeiten fortwährend Veranlassung zu Haß und Kampf. Die Aufsicht über die Wälder war sehr gering, und die königlichen Beamten begünstigten die Unordnung, bei der sie sich bereichern konnten. So nahmen die Wälder überraschend schnell ab, da ihre Verwüstung keine Grenze hatte. Als König Heinrich IV. den Staat aufs neue einrichtete, ließ er im Jahr 1591 alle Forstbeamten des Bezirks Rouen verhaften und ihnen wegen schlechter Amtsführung und Bestechlichkeit den Prozeß machen. Sie verloren ihre Stellen, und einer der Männer, welche an ihrer Statt ernannt wurden, war Pierre Corneille der Vater (1599).[2]) Die neue Forstverwaltung sollte die Interessen des Staats wahren, und sah sich deshalb bald in Konflikt mit den Gemeinden, die auf die Vorteile nicht verzichten wollten, welche die Waldungen ihnen bis dahin geboten hatten.

Die Zeit war schwer, das Elend unter dem von Krieg und Pest heimgesuchten Volk außerordentlich. Die Normandie übertraf zudem die anderen Provinzen durch die große Zahl ihrer Adelsgeschlechter. Sie zählte noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts 10.000 Edelleute, 10 Herzogtümer, mehr als 40 Grafschaften, 50 Marquisate und entsprechend viel Baronien.[3]) Je mehr Privilegierte in dem Land lebten, desto schwerer mußten die Lasten der Abgaben auf das niedere Volk drücken, und ganz besonders litt die Landbevölkerung unter diesen Zuständen. Von den Forderungen des Staats trotz aller Edikte Heinrichs IV. erdrückt und zur Verzweiflung gebracht, erhob sie sich mehr als einmal in wildem Aufruhr. Besonders gereizt mußten sich die Bauern fühlen, wenn sie mit den Ihrigen hungerten und froren, während sie ringsum die Waldungen mit dem reichen Wildstand für das Vergnügen der großen Herren und zu deren ausschließlichen Nutzen bewacht sahen. Wald- und Jagdfrevel waren da unausbleiblich. Die Soldaten der aufgelösten Armeen, die an das zuchtlose Treiben des Lagers gewöhnt waren und sich nicht

---

[1]) Vergl. Guizot, Corneille et son temps. 2. Aufl. Paris 1855, Didier & Cie. S. 143 und 283.

[2]) Vergl. E. Gosselin, P. Corneille (le père), S. 16.

[3]) Siehe „État géographique de la province de Normandie“, par le sieur de Masseville. Rouen 1722, chez J. Besongne le fils. 2 Bände. Bd. I, S. 18.

so leicht in das regelmäßige Leben und die Arbeit finden konnten, durchzogen zudem das Land, machten die Straßen unsicher und flüchteten nach ihren Räubereien in die Wälder, die bei dem Zustand der Verwilderung, in dem sie sich befanden, eine sichere Zuflucht boten. Andere dieser gewaltthätigen Menschen hetzten die Bauern zum Widerstand auf. Oft sah man ganze Banden verzweifelter und erbitterter Bauern aus den Dörfern ausziehen und in die Wälder einfallen, um zu jagen und Holz zu fällen. Ihnen gegenüber hatten die Behörden einen schweren Stand. Zwischen den Aufsehern, die an Zahl sehr gering waren, und den Landleuten kam es oft zu blutigem Kampf. Die Akten des Parlaments von Rouen sind voll von Klagen über solche Vorfälle. So wird berichtet, daß im Jahr 1612 bewaffnete Bauern zu wiederholten Malen in den Wald von Roumare drangen, der sich auf dem rechten Ufer der Seine fast bis zu den Thoren von Rouen erstreckte. Corneille gebot damals nur über vier Aufseher; als er aber eines Tags die Meldung von einem neuen Raubzug der Bauern erhielt, ritt er, von seinen vier Leuten und einem Gerichtsbeamten begleitet, ohne Zögern hinaus, um seinen Wald zu schützen. Bald stieß er auf einige Hundert Leute, welche mit Beilen und Messern bewaffnet waren und eifrigst Holz fällten. Corneille sprengte auf sie los, entriß einigen von ihnen die Instrumente und hieß alle den Wald verlassen. Die Bauern weigerten sich dessen; ihre Haltung wurde immer drohender, sie riefen ihm zu, daß sie Hunger und Frost litten, und mißhandelten seine Begleiter, so daß er sich bald genötigt sah, umzukehren. Auf seinen Bericht hin verfügte das Parlament strenge Maßregeln, um die Wiederkehr solcher Scenen zu verhüten, und bei der harten Justiz jener Zeit kann man sich vorstellen, welcher Art diese Maßregeln waren. Der Reisende, der zu jener Zeit das Land durchzog, mußte starke Nerven haben, denn die zahlreichen Galgen an den Landstraßen oder in deren Ermanglung auch die Bäume trugen nur zu viele und zu deutliche Beweise für die Strenge der Gesetze.[1])

Daß solche Strafgerichte die Stimmung der armen Leute nicht verbesserten, auch die Wiederholung von Gewaltthätigkeiten und offener Auflehnung nicht verhinderten, braucht kaum gesagt zu werden. Im Gegenteil, die Lage verschlimmerte sich immer mehr, und der Aufstand der Va-nu-pieds im Jahr 1640 zeigte, wie hoch das Elend gestiegen war. Der Steuerdruck war unerträglich, umso unerträglicher, als die „Taille“, die drückendste Auflage, nur von den Gemeinden, und zwar solidarisch

---

[1]) Vergl. Floquet, Mémoire lu a l'Académie de Rouen, janv. 1837, mitgeteilt von Guizot (S. 283). Scarron erzählt in seinem „Roman comique“ im 9. Kapitel, wie der Advokat Ragotin mit einem Kaufmann an einem Galgen vorüberkommt, an dem nicht weniger als 14 Leichen hängen. Der Anblick schreckt sie so wenig, daß sie sich mit einem der Körper einen rohen Scherz erlauben. — Vergl. auch Sévigné, Brief vom 11. September 1675 aus Orléans: „Nous avons trouvé ce matin deux grands vilains pendus a des arbres sur le grand chemin; nous n'avons pas compris pourquoi des pendus; car le bel air des grands chemins, il me semble que ce sont des roués: nous avons été occupés à deviner cette nouveauté; ils faisoient une fort mauvaise mine, et j'ai juré que je vous le manderois.“

gezahlt werden mußte. Je mehr Gemeindemitglieder verarmten, desto schwerer drückte die Steuer auf jene, die noch etwas besaßen, und führte auch sie einem schnellen Ruin entgegen. Im Jahr 1638 hatte das Parlament von Rouen in einer Eingabe den Zustand des Landes mit den schwärzesten Farben geschildert, und geklagt, daß wegen des Steuerdrucks ganze Dörfer verödet ständen und die Bauern sich in die Wälder flüchteten, um dem Gefängnis zu entgehen. Die Antwort auf diese Beschwerden war eine Erhöhung der Salzsteuer. Da brach der Grimm des Volkes in wilden Flammen aus, die ganze Normandie geriet in Aufruhr; bewaffnete Banden durchstreiften das Land, um Rache zu nehmen an allen Leuten, die mit der Eintreibung der Steuern irgendwie zu thun hatten; die Steuerbureaux wurden verwüstet, die verhaßten Dränger erschlagen. Die „Va-nu-pieds" gehorchten den Befehlen eines geheimnisvollen Führers, und selbst Rouen fiel in ihre Gewalt. Aber Richelieu war nicht der Mann, solchen Trotz zu dulden. Einige Regimenter geübter Truppen unter einem unbarmherzigen Führer zerstreuten die schlecht bewaffneten Banden, und der Aufruhr ward im Blut erstickt; das Schaffot, der Galgen und die Galeeren thaten das Übrige, künftighin jeden Gedanken an Widerstand zu unterdrücken. Das Volk sank in sein Elend zurück, stumm und gebrochen.[1])

Ähnlich ging es in anderen Provinzen auch noch unter Ludwig XIV. Man schaudert, wenn man die Briefe von Frau von Sévigné über das Wüten der Soldateska nach einem Aufstand in der Bretagne liest, und so mag die furchtbare Schilderung, welche La Bruyère am Schluß des Jahrhunderts von dem Bauer giebt, kaum übertrieben sein. Er spricht dort von gewissen scheuen Tieren, Männchen und Weibchen, die schwarz und von der Sonne verbrannt sich auf dem Land in großer Anzahl finden, die den Boden mit unermüdlichem Fleiß umwühlen, die eine menschliche Stimme haben, und wenn sie sich aufrichten, ein menschliches Antlitz aufweisen, ja die wirklich Menschen sind.[2])

Mit den Schilderungen der Frau v. Sévigné und La Bruyères sind wir freilich schon in eine spätere Periode geraten. Allein jene Äußerungen beweisen nur umsomehr, wie groß die Leiden des Volkes waren, und wie schwer anderseits die Aufgabe der Männer war, welche die Verordnungen der Regierung gegenüber den Ansprüchen der zürnenden Masse zu verteidigen hatten. Die Forstbeamten trugen nebst den Steuererhebern

---

[1]) In seinem „Pompée" läßt Corneille Photin, den elenden Minister des Königs Ptolemäus, sagen (I, 1, 104 ff.):

> La justice n'est pas une vertu d'État.
>
> — — — — — — —
>
> Le droit des rois consiste à ne rien épargner.
> La timide équité détruit l'art de régner.

[2]) Vergl. H. Martin, Histoire de France, Band 11, S. 505 ff. — Mme. de Sévignés Brief an ihre Tochter, datiert „La Silleraye, 24 sept. 1675" und andere ihrer Briefe aus jenem Jahr über die Schlächtereien in der Bretagne. La Bruyère, Caractères, chap. de l'homme, n° 128 (Ausgabe von Servois in der Sammlung der „Grands Écrivains", II, S. 61).

einen Hauptteil des Hasses, und sahen sich oft genötigt, für ihr Leben zu kämpfen. Pierre Corneille, der Vater, muß ein Mann von Energie gewesen sein, denn er versah seinen Dienst gewissenhaft viele Jahre, bis er sich 1620 zurückzog, obwol er nicht alt war. Zwanzig Jahre steten Kampfes können einen Mann schon ermüden; doch scheint ein langer Prozeß, in welchen ihn seine Gegner verwickelten und der schließlich zu seinen Ungunsten entschieden wurde, ihn in seinem Entschluß bestärkt zu haben.[1]) Als viele Jahre später sein Sohn durch den „Cid" die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise auf sich zog und besonders die Königin Anna dem Dichter ihre Huld zuwendete, weil er einen spanischen Helden gefeiert hatte, da gedachte man auch der guten Dienste des Vaters wieder, und König Ludwig lohnte ihn durch die Erhebung in den Adelstand (1637).

Pierre Corneille der ältere vermählte sich am 9. Juni 1602 mit Marthe Le Pesant, der Tochter eines Advokaten in Rouen. Eine bescheidene Wohlhabenheit gewährte ihm ein angenehmes Leben. Von seinem Vater hatte er ein Wohnhaus in der Stadt geerbt und später, im Jahr 1608, kaufte er ein größeres Bauernhaus beim Dorf Petit-Couronne, am Saum des großen Walds auf dem linken Seine-Ufer.[2]) Dort, in der würzigen Landluft, verbrachte die Familie jedes Jahr einen großen Teil des Sommers. Corneilles Ehe war mit Kindern reich gesegnet; seine Frau gebar ihm drei Knaben und vier Mädchen. Das älteste Kind war Pierre

[1]) Der Prozeß drehte sich um eine Mauer, welche Corneille auf fremdem Grund errichtet haben sollte, und währte von 1614 bis 1618. Siehe Gosselin, S. 32 ff.

[2]) Das Haus in der Stadt, Rue de la pie (dessen Nachbarhaus der Vater Corneille, wie man glaubt, gekauft hat und in welchem Thomas Corneille, der jüngste Bruder Pierres, zur Welt kam), steht heute nicht mehr. Es war ein zweistöckiges Haus mit drei Fenstern in der Front und war von einem mächtigen Giebel überragt. Jouy, der Verfasser des „Hermite de la Chaussée d'Antin", sah es noch im Anfang des Jahrhunderts und berichtete darüber in einem Artikel seines „Hermite de Province": „Maintenant", me dit Eugène, en m'entraînant dans les détours sinueux de rues étroites, „je vais vous conduire devant le monument le plus honorable et le plus glorieux pour la ville de Rouen. Regardez", continua-t-il en me plaçant devant une maison de fort médiocre apparence, et dont le rez-de-chaussée est occupé par la boutique d'un serrurier... J'ai vu la chambre où retentirent les premiers vagissements de cet homme qui devait faire entendre sur la scène française de si mâles et de si nobles accents. La cheminée, les croisées, les portes, tout a été religieusement conservé. Seulement on remarque çà et là quelques légères traces des enlèvements que des pélerins enthousiastes ont fait aux lieux qui ont vu naître Corneille." — Petit-Couronne liegt ungefähr eine Stunde von Rouen entfernt an der Seine. Ein Weg, der von Weidenbäumen beschattet wird, führt zu dem Dorf, in dem man, nachdem man die Kirche hat rechts liegen lassen, nach etwa 10 Minuten zu Corneilles Haus gelangt. Der „Conseil général" des Departements hat dasselbe gekauft und läßt es zu einem Corneille-Museum herrichten. Das Häuschen war sehr vernachlässigt, und soll jetzt im alten Stil wieder restauriert werden, d. h. man hat das Getäfel neu gemalt, die Kamine hergestellt u. s. w. Zu ebener Erde und im ersten Stock sind je drei Zimmer, ein Garten findet sich neben dem Haus, und das Ganze ist von einer Mauer eingeschlossen.

Corneille, der am 6. Juni 1606 zu Rouen das Licht der Welt erblickte und später seinen Namen so berühmt machen sollte.[1])

Das Leben einer gut bürgerlichen Familie war damals noch sehr einfach. Antoine Corneille, der Bruder Pierres, wurde im Jahr 1644 zum Pfarrer von Fréville ernannt. Zu seiner Ausstattung lieh ihm seine Mutter einige Hausgeräte, zwölf Teller und sechs Schüsseln aus feinem Zinn, drei Dutzend Handtücher und ähnliches mehr, dazu einen schwarzen Tuchrock aus dem Nachlaß des Vaters, und Antoine stellte dafür einen Schein aus, in welchem er dieses Darlehen anerkannte.[2])

Pierre Corneille erhielt seine Bildung zu Rouen in einer von Jesuiten geleiteten Anstalt, in der er sich vorteilhaft auszeichnete, wie die Preise bezeugen, die er durch seinen Fleiß errang. Auch bewahrte er seinen Lehrern immer ein freundliches Andenken und richtete noch in seinem Alter an einen seiner ehemaligen Professoren ein Gedicht, in welchem er sich mit Anerkennung und Dankbarkeit als dessen Schüler erklärte.[3])

Nach vollendeten klassischen Studien widmete sich Corneille der Rechtswissenschaft. Wenn sein Vater eine Zeit lang daran gedacht hatte,

[1]) Der Stammbaum Corneilles ist durch genaue Forschungen so weit als möglich festgestellt. Ein Pierre Corneille wird schon 1542 erwähnt. Dessen Sohn Pierre, „conseiller référendaire, advocat", dann „commis au greffe du Parlement", hatte acht Kinder, von welchen das zweite (der älteste Knabe), Pierre Corneille, der Vater des Dichters wurde. Dieser Pierre Corneille hatte wieder sieben Kinder, wie die nachstehende Tabelle zeigt:

Pierre Corneille
Marthe Le Pesant

Pierre	Marie	Antoine	Magdelaine	Marthe	Thomas	Magdelaine
geb. 1606.	geb. 1609, verm. mit einem Sieur Ballain.	geb. 1611, trat in den geistlichen Stand.	geb. 1618.	geb. 1623, verm. mit M. de Fontenelle und Mutter des in der Litteraturgeschichte bekannten Fontenelle.	geb. 1625, als dramatischer Dichter neben seinem Bruder später bekannt.	geb. 1629, † 1635.

[2]) Siehe Marty-Laveaux, Corneille, t. I, Notice biographique, p. XXXIII, und Pièces justificatives, n⁰ LXXVI. Aus der Rechnungsablage für 1651—1652, die Corneille als Kirchenrechner seiner Gemeinde schrieb, ersehen wir den Wert des Gelds zu jener Zeit. Ein „procureur au parlament", Mr. Ch. Lefèbvre, zahlte für ein ganzes Haus an die Kirchenkasse 50 Livres jährlicher Miete. Die jährliche Besoldung der Priester betrug 20—27 Livres, wozu allerdings noch Nebeneinkünfte kamen. Ein Begräbnis kostete von 20 Sous bis zu 3 Livres, und wenn die große Glocke dazu geläutet wurde, 6 Livres mehr.

[3]) Ode an den R. P. Delidel, De la compagnie de Jésus, sur son traité de la théologie des saints (1668). Darin heißt es in der letzten Strophe:

Je fus ton disciple, et peut-être
Que l'heureux éclat de mes vers
Eblouit assez l'univers
Pour faire peu de honte au maître.

Als Nachschrift standen — mit leichter Änderung eines Horazischen Verses — die Worte:

„Quod scribo et placeo, si placeo, omne tuum est.

sein Amt auf den Sohn übertragen zu lassen, wie das ja üblich war, so hatte er diesen Plan jedenfalls bald aufgegeben, da er von seiner Stelle zu einer Zeit zurücktrat, als Pierre, sein Sohn, erst 14 Jahre zählte. Dieser wurde 1624 unter die Zahl der Advokaten aufgenommen. In den scharfen Reden und Gegenreden der dramatischen Helden, welche der Dichter später auf die Bühne brachte, will man den Einfluß seiner juristischen Studien erkennen. Eine solche Einwirkung ist wol denkbar, wenn man auch die logische Strenge seiner Ausführungen und die Starrheit, welche seine Reden dadurch bisweilen erlangen, mehr noch auf eine angeborene Eigenheit seines Charakters zurückführen muß. Übrigens scheint Corneille in den ersten Jahren seiner Advokatur sich kaum mit den Geschäften befaßt zu haben, denn in den späteren Dokumenten aus seinem Leben wird dieser ersten Würde gar nicht gedacht. Erst zu Beginn des Jahrs 1629 machte er einen ernstlichen Schritt, um eine feste Stellung zu erlangen. Er kaufte zu jener Zeit von einem Herrn Pierre de Morgerets zwei Ämter, nämlich die Stelle eines „Advocat du Roy au siège des eaux et forêts“ und daneben die des „Premier avocat du Roi en l'amirauté de France au siège général de la table de marbre du Palais“. Die erste trug ihm ein jährliches Gehalt von 170 Livres, und die zweite 150 Livres, zusammen 320 Livres ein. Doch waren noch viele Nebeneinkünfte mit diesen Ämtern verbunden, und man hat annäherungsweise sein jährliches Einkommen auf 1200 Livres geschätzt, eine Summe, die für jene Zeit nicht unbeträchtlich war.[1]) Die „Table de marbre du Palais“ war ein Senat, der über Fischerei- und Jagdfrevel in zweiter Instanz, über Schiffahrtsstreitigkeiten in erster Instanz zu urteilen hatte. Wir haben leider nicht viel bestimmte Nachrichten über die Jahre, welche Corneille als junger Mann in Rouen verlebte. Wir dürfen aber annehmen, daß er sich mit Eifer seinem neuen Beruf widmete. Die Akten der Untergerichte sind nicht mehr erhalten. Doch hat man vor nicht langer Zeit ein Manuskript in Rouen gefunden, das die Sitzungsprotokolle der „Amirauté“ in den Jahren 1643 bis 1645 enthält. Corneilles Name findet sich häufig in denselben, und wir ersehen aus ihnen, daß er sein Amt gewissenhaft verwaltete. Der Rückschluß ist bei einem Mann von Corneilles Charakter wol erlaubt, daß er auch schon früher in ähnlicher Weise gearbeitet hat. Er selbst hat sich nur selten über seine Jugendjahre geäußert, und die wenigen Gedichte, die von ihm aus dieser Zeit erhalten sind, erlauben keine weiteren Schlüsse. Corneille war keiner jener Lyriker, die, von überquellendem Gefühl und jugendlicher Begeisterung fortgerissen, in ihren Liedern aussprechen müssen, was sie bedrängt. Ist doch das Bewußtsein seiner poetischen

---

[1]) Vergl. „Particularités de la vie judiciaire de Pierre Corneille“, par E. Gosselin, greffier archiviste à la Cour impériale de Rouen. (Extrait de la Revue de la Normandie, juillet 1865.) Rouen 1865. Gosselin konnte eine Reihe neuer Aktenstücke benutzen. Die Dokumente über die Cession der beiden Ämter an Corneille sind vom 31. Dezember 1628 und vom 10. Januar 1629 datiert. Entgegen dem Gebrauch wird darin der Advokatur Corneilles keine Erwähnung gethan.

Kraft erst spät in ihm erwacht. Nach allem, was wir wissen, dürfen wir uns Corneille als einen jungen Mann vorstellen, der in sorgenfreier Stellung sein Leben nach Art der jungen Leute seines Stands verbrachte, frisch und voll Interesse auch für geistige Arbeit, besonders für die Werke der Litteratur. Wenn ihn der Winter an die Stadt fesselte, so verlebte er die Sommermonate in Petit-Couronne oder er wanderte zu seinem Freund, dem Abbé Legendre, nach dem schönen, hochgelegenen Hénouville, auf dem rechten Seine-Ufer, von wo aus der Blick das weite Flußthal umfaßt.

Auch von Liebesgeschichten weiß er zu melden, aber er redet ohne Begeisterung von ihnen. Vielmehr spottet er in kühlem Vers über seine jugendliche Leidenschaftlichkeit.

„Einstens war ich auch so dumm,
Gingen mir die Schönen im Kopf herum“ —

sagt er in einem seiner ersten Gedichte an einen Freund, den er, wie es scheint, in seinem Liebeskummer trösten wollte. Auch er sei einst so ein verliebter Thor gewesen, fügt er hinzu,

„Aufrecht oder knieend, das Haupt entblößt,
Heiter gestimmt, in Wehmut gelöst,
Verloren in der Träume Welt,
Oder von Eifersucht gequält.“

Das ganze Kauderwelsch und die Reimkunst der Verliebten sei ihm geläufig gewesen.

„Doch blieb ich immer derselbe Thor,
Ob ich in Prosa oder in Versen schwor.“ [1])

Doch spricht er auch einmal von einer ernsteren Neigung. In seinem Gedicht „Excuse à Ariste“, das zu Anfang des Jahrs 1637 ge-

---

[1]) Siehe Corneilles Gedicht: „A Monsieur D. L. T.“ (Bd. X, S. 25) der Ausgabe von Marty-Laveaux in der Sammlung der „Grand Écrivains de la France“, die wir bei allen Citaten aus Corneille benutzen werden.

V. 39. J'ai fait autrefois de la bête,
J'avois des Philis à la tête...
— — — — — — — — —
Je me mettois à tout usage,
Debout, tête nue, à genoux,
Triste, gaillard, rêveur, jaloux;
Je courois, je faissais la grue
Tout un jour au bout d'une rue.

V. 51. Tout ce petit meuble de bouche
Dont un amoureux s'escarmouche,
Je savois bien m'en escrimer.
Par là je m'appris à rimer;
Par là je fis sans autre chose
Un sot en vers d'un sot en prose.
Et Dieu sait alors si les feux,
Les flammes, les soupirs, les voeux,
Et tout ce menu badinage
Servoit de rime et de remplage.

druckt wurde, aber nach des Dichters Versicherung schon einige Jahre vorher verfaßt war, sagt er mit wehmütig dankbarer Erinnerung:

„Stets denk' ich gerne an die Zeit zurück,
Da ich erkannt der wahren Liebe Wert;
Als ich mein Herz verlor, begann mein Glück,
Die Liebe nur hat dichten mich gelehrt" —

und er versichert, daß seitdem keine andere je von ihm geliebt und besungen worden sei.[1]) Den Gedanken, daß nur der ein guter Dichter sein könne, der wahrhaft liebe, finden wir auch an anderer Stelle von ihm ausgedrückt.[2])

Wir wissen nichts Genaueres über diese Geliebte. Es mag dieselbe gewesen sein, die uns ein anderes Gedicht unter dem Namen Caliste in traulichem Liebesgeflüster mit Tirsis zeigt. Tirsis (Corneille) drückt sein Bangen und seinen Zweifel aus, ob er auch der Geliebten würdig sei, sie aber beruhigt ihn mit dem schalkhaft-innigen, öfters wiederholten „Tu peux t'en assurer."[3]) Das ist so ziemlich alles, was wir von Corneilles Jugendliebe wissen. Aber um diese unbestimmte Überlieferung hat sich allmählich eine anmutige Legende gebildet. Ein Freund Corneilles, so heißt es, führte diesen im Hause seiner Geliebten ein und erntete dafür Undank. Denn Corneille gewann die Neigung des Mädchens für sich. In dem Geschichtchen liegt ein kleines Lustspiel, und die Liebenden mögen oft über den getäuschten Freund gelacht haben. Die Idee lag nahe, den Vorfall für die Bühne zu bearbeiten, denn Rouen, die große, belebte Stadt, folgte der Mode, wie Paris sie angab. Wie dort der Geschmack an dramatischen Aufführungen in stetem Zunehmen war, so auch in Rouen, das von den wandernden Schauspielern häufig berührt wurde. Wir mögen uns den jungen Advokaten als eifrigen Besucher des Theaters vorstellen, und so konnte ihm der Gedanke erwachsen, das kleine Liebesabenteuer dramatisch zu verwerten. Auf diese Weise entstand vielleicht sein erstes Lustspiel „Mélite".

Eraste und Tircis, zwei Freunde, gebildete junge Männer aus guter Familie, begegnen sich auf der Straße und plaudern über ihre gesellschaftlichen Beziehungen und persönlichen Absichten. Eraste klagt über die Sprödigkeit eines von ihm geliebten Fräuleins, Mélite, welchem von

[1]) „Excuse à Ariste", v. 58 ff. Bd. X, S. 77:

J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande,
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise.
— — — — — — — — — —
Elle eut mes prémiers vers, elle eut mes derniers feux.
— — — — — — — — — —
Aussi n'aimai-je plus, et nul objet vainqueur
N'a possédé depuis ma veine ni mon coeur.

[2]) Vergl. z. B. sein Lustspiel „La Galérie du Palais", I, 7, v. 16:
Un bon poëte ne vient que d'un amant parfait.

[3]) Corneille, Bd. X, S. 50.

seiner Werbung nichts hören will, obwol er ihm nun schon seit zwei Jahren seine Huldigungen darbringt. Tircis spottet über die Leidenschaft seines Freundes. Nach seiner Ansicht ist der Umgang mit schönen Damen allerdings recht angenehm, und der Anfänger kann bei ihnen vieles lernen. Aber wenn es an das Heiraten gehen soll, gilt es positiv zu sein und auf Reichtum, nicht auf Schönheit zu sehen. Solche Reden reizen Eraste, und da er Mélite an der Thür ihres Hauses erscheinen sieht, gerät er auf den Gedanken, ihr Tircis vorzustellen, damit sich dieser von der Schönheit und dem Liebreiz des Mädchens überzeuge. Der Einfall ist unklug und hat bittere Folgen für Eraste. Denn in einem Augenblick gewinnt Tircis, was Eraste so lange vergeblich zu erwerben sich bemüht hat, die Neigung Mélitens. Wenige Worte und Blicke genügen. Tircis vergißt die skeptischen Lehren, die er kurz zuvor gepredigt hat, und giebt sich ganz seiner jungen Leidenschaft hin. Ob dieses Verrats sich zu rächen, entwirft Eraste einen Plan, der ihm doppelte Genugthuung bringen soll. Er will nicht allein Tircis und Mélite entzweien, er will auch Cloris, des Tircis Schwester, ihres Bräutigams Philandre berauben. Die Intrigue, die er deshalb anzettelt, ist freilich schwach, und Corneille verrät dabei die Unbeholfenheit des Anfängers. Eraste läßt einige Briefe fälschen, in welchen Mélite sich an Philandre wendet, ihm ihre glühende Liebe gesteht, und sich über Tircis verächtlich äußert. Philandre erhält diese Briefe und geht blindlings in die plumpe Falle. Er bricht ohne Zögern mit Cloris, seiner Verlobten, und zeigt Tircis triumphierend, was Mélite geschrieben. Erschüttert, entsetzt beschließt dieser, seinem Leben ein Ende zu machen, und enteilt, ohne weiter zu prüfen, ohne nur Mélite ein Wort zu sagen. Bald erhält diese durch einen Freund die Kunde von Tircis' Tod und bricht besinnungslos zusammen. Ein solches Ergebnis hatte Eraste nicht erwartet; als er kommt, um Zeuge seines Siegs zu sein, und die Nachricht von dem Tod der beiden Liebenden erhält, umflort sich sein Geist. Wahnsinnig irrt er umher und peinigt sich selbst mit den schwersten Anklagen. Er wähnt, die Erde habe ihn verschlungen, und er sieht in jedem, der ihm begegnet, einen der Unterirdischen, mit welchen er kämpfen müsse. Solche Wahnsinnscenen waren, wie schon bemerkt wurde, ein beliebtes Auskunftsmittel der damaligen Dichter und müssen dem Publikum besonders gefallen haben.[1]) Unter anderen trifft Eraste auch Philandre, den er für Minos, den Richter der Toten, hält, und dem er reuig seine That gesteht. Damit ist schon viel gewonnen, zumal sich herausstellt, daß Tircis noch nicht Hand an sich gelegt, und daß auch Mélite sich wieder erholt hat. So hat der fünfte Akt nur noch die Vereinigung der Liebenden zu zeigen, welche dem von seinem Wahnsinn geheilten reu-

[1]) Vergl. Abschnitt III. S. 96, wo von ähnlichen Scenen in Rotrous „Hypocondriaque" und Pichons „Les folies de Cardénio" die Rede ist. In Rotrous „La bague de l'oubli", einer Übersetzung aus dem Spanischen des Lope de Vega, verliert der König Alfons von Sizilien sein Gedächtnis durch den Einfluß eines magischen Rings, und so ließe sich noch manches Stück aus jener Zeit anführen, in dem der Wahnsinn eine Rolle spielt.

mütigen Eraste verzeihen. Die kecke Cloris hat zwar ihren Liebhaber verloren, allein in ihrem leichten Sinn tröstet sie sich, ja sie spottet des Getäuschten, und weist die Geschwister wenigstens nicht entschieden ab, als diese ihr in Eraste einen andern Bräutigam empfehlen. So ist es nur der charakterlose Philandre, der zu büßen hat.

Im Jahr 1629 gab eine Schauspielertruppe in Rouen ihre Vorstellungen. Der Direktor derselben, Mondory, war ein einsichtiger Mann, der auch als Schauspieler glänzte. Ihm brachte Corneille sein Lustspiel, und sah es auch zur Aufführung angenommen. Mondory rüstete sich gerade, nach Paris überzusiedeln, um das Theater in Marais zu übernehmen. Das Wagnis war groß; die Gesellschaft, welche bis dahin in Marais gespielt hatte, war zu Grunde gegangen. Aber Mondorys Truppe war gut, und er selbst sollte bald als der erste dramatische Künstler in Paris angesehen werden. Er beschloß, Corneilles Lustspiel zuerst in der Hauptstadt aufzuführen, ein Beweis, daß er sich viel davon versprach. Die erste Vorstellung fiel höchst wahrscheinlich in das Jahr 1629.[1]) Der Erfolg entsprach indessen anfangs den Erwartungen Mondorys nicht. Die Kritik fand das Stück nicht effektvoll genug, und das größere Publikum vermißte die Würze, an die es gewöhnt war.[2]) „Mélite“ führte ihm eine Welt vor, die es kannte, denn es war die eigene Welt. Aber ging man deshalb ins Theater? Wo blieben die Possenreißer, die Meister der Fratze, die mehr als plumpen Späße, die Handgreiflichkeiten und all die herkömmliche Ungeschlachtheit, welche den Hauptreiz der bis dahin besonders geschätzten Possen bildeten, und das unauslöschliche Gelächter des Publikums hervorriefen? Erst nach einigen Vorstellungen fand „Mélite“ wärmere Aufnahme. Vielleicht daß die Nachricht von der anders gearteten Komödie erst ein feineres Publikum heranziehen mußte. Denn wen hätte die erste Ankündigung eines neuen Stücks, dessen Verfasser nicht einmal genannt wurde, anlocken können?[3]) Die Schauspieler nannten die Dichter der aufzuführenden Stücke nur, wenn sie auf die Anziehungskraft eines bekannten Namens rechneten, und auch das war noch nicht lange üblich. Zieht man die Verhältnisse in Betracht, so kann man sich über den anfänglich schwachen Beifall nicht wundern; es könnte eher auffallen, daß Corneille mit seinem Lustspiel so schnell durchdrang. Denn schon nach einigen Vorstellungen würdigte man den Fortschritt, den die „Mélite“ aufwies, und begrüßte die neue Richtung

[1]) Vergl. Parfaict IV, 460, Taschereau, Vie de Corneille, p. 7. Marty-Laveaux I, 129.

[2]) In dem Vorwort zu „Clitandre“ spricht Corneille von den Kritikern „qui ont blâmé l'autre de peu d'effets“, und in dem „Examen“ desselben Stücks sagt er: „J'entendis que ceux du métier la blâmaient de peu d'effets et de ce que le style en etoit trop familier“.

[3]) Corneille sagt in der Widmung der „Mélite“ an Mr. de Liancour: „... quand je considère le peu de bruit qu'elle fit à son arrivé à Paris, venant d'un homme qui ne pouvoit sentir que la rudesse de son pays, et tellement inconnu qu'il étoit avantageux d'en taire le nom; quand je me souviens, dis-je, que ses trois premières représentations ensemble n'eurent point tant d'affluence que la moindre de celles qui les suivirent dans le même hiver etc.“

mit Wärme.[1]) Damit war Corneilles Ruf begründet; er fand nicht allein Zutritt in den litterarischen Kreisen, er wurde auch in die aristokratische Welt eingeführt, soweit sich dieselbe für Litteratur interessierte. Gleich das folgende Drama, „Clitandre", durfte Corneille dem Freund der Dichter, dem Herzog Heinrich von Longueville, widmen, und aus der Zueignung erfahren wir, daß er ihm einzelne Akte schon vor der Aufführung vorgelesen hatte.

„Mélite", das Lustspiel, das Corneille dem Pariser Publikum bot, mußte in der That einen eigentümlichen Reiz für die Gebildeten haben. Noch hatte niemand das moderne wirkliche Leben so auf der Bühne wiederzugeben versucht. Zum erstenmal sah man ein Bild der feinen Gesellschaft jener Tage an sich vorüberziehen; man vernahm auf den Brettern die raffinierte Sprache der Stutzer und Schöngeister, wie sie in den Salons zu hören war, und das ganze Stück hatte einen Ausdruck der Wahrheit, der doppelt merkwürdig berühren mußte zu einer Zeit, wo man gerade auf diese Eigenschaft im Lustspiel am wenigsten achtete. Man höre z. B., wie Eraste seine Liebe schildert:

> Mit meinem ganzen Sein gehör' ich ihr;
> Nur wenn sie fern, beklag' ich diese Herrschaft.
> Vergebens such' ich Rettung in der Flucht,
> Und strebe meine Freiheit mir zu sichern.
> Ein Blick genügt, der Zauber ihres Auges
> Wirft mich zurück in meine frühern Fesseln.
> So sehr verblendet mich der süße Reiz,
> Daß ich die Heilung fliehe, um zu leiden.

Auf diese und ähnliche Redensarten der herkömmlichen Galanterie entgegnet Tircis mit spöttischem Wort:

> „Mein Freund, bewundernswert ist Deine Laune,
> Du stellst Dich elend, um beredt zu sein."[2])

Tircis erklärt dieses ganze Gebaren, dieses Haschen nach schönen Worten für Sache der Mode, für eitel Wind.

---

[1]) Examen de Mélite: „Le succès en fut surprenant: il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris, malgré le mérite de celle qui étoit en possession de s'y voir l'unique; il égala tout ce qui s'étoit fait de plus beau jusqu'alors, et me fit connoître à la cour."

[2]) Mélite I, 1, v. 5 ff.

> Elle a sur tous mes sens une entière puissance;
> Si j'ose en murmurer, ce n'est qu'en son absence,
> Et je ménage en vain dans un éloignement
> Un peu de liberté pour mon ressentiment:
> D'un seul de ses regards l'adorable contrainte
> Me rend tous mes liens, en resserre l'étreinte,
> Et par un si doux charme aveugle ma raison,
> Que je cherche mon mal et fuis ma guérison.

und Tircis Antwort, ebendaselbst, v. 21:

> Que je te trouve, ami, d'une humeur admirable.
> Pour paroître éloquet, tu te feins misérable

„Ein hübsch Gesicht verlangt ein schmeichelnd Wort:
Der Neuling mag in dieser Kunst sich üben.
Auch ich kann bei den Schönen feurig reden,
Da es die Mode also von uns heischt.
Und solche Worte, wie das Buch sie lehrt,
Sind dort an ihrem Platz. Da gilts vor allem,
Erdichtet Leid zu klagen, und zu flehen
Um Heilung, schwülst'gen Unsinn auch zu schwatzen,
Von künft'ger Wunderthat zu faseln, und
Zu schwören, daß kein Hindernis zu groß;
Doch alles das ist Wind und nichts als Wind.“[1])

Wir haben hier eine der ersten Protestationen gegen die falsche Manier des Ausdrucks und die hohle Galanterie. Wenn Tircis gleich darauf Mélite zum erstenmal gegenübersteht, gebraucht er natürlich selbst die gerade erst von ihm getadelten Redensarten. „Seid nicht so eisig gegen Liebesglut“, sagt er im Stil der Precieusen. Allein, sobald er wirkliche Leidenschaft für Mélite empfindet, wird seine Sprache einfacher und ruhiger, und durch die ersten Liebesscenen klingt es, als ob der Dichter schöner Stunden seines eigenen Lebens gedächte. Das Streben nach Wahrheit und richtiger Zeichnung, welches durch die ganze Dichtung geht, bildet dessen Hauptverdienst. In dieser Richtung zeigte sich am klarsten der Fortschritt, den das Lustspiel unter dem Einfluß Corneilles machte. Er möchte die Schwächen seiner Zeit geißeln, und versucht, Menschen aus der ihm bekannten Welt zu schildern. Trotzdem kann „Mélite“ nicht als das erste wirkliche Lustspiel der französischen Litteratur angesehen werden, denn noch sind die einzelnen Personen des Stücks schattenhaft. Allerdings waren sie nicht mehr Kopien der Lustspielpersonen des Altertums oder der italienischen Posse, Figuren, welche auf der französischen Bühne ohne Halt und ohne Zusammenhang mit dem wirklichen Leben erschienen; Corneilles Menschen standen schon auf dem realen Boden der französischen Gesellschaft, aber das war auch ihr ganzes Verdienst. Der Dichter läßt zwar viel von der bezaubernden Persönlichkeit Mélitens reden, aber er versteht es nicht, sie uns deutlich zu machen. In keinem Wort beweist Mélite ihre geistige Überlegenheit über die anderen. Zwischen Tircis und Eraste ist der Unterschied kaum angedeutet, während Philandre schon etwas plumper geschildert wird. Cloris erscheint zwar als ein Mädchen von heiterem Gemüt und voll schalkhafter Laune, aber auch bei ihr geht die Charakteristik nicht über leichte Andeutungen hinaus.

[3]) Ibid., v. 59:

Ces visages d'éclat sont bons à cajoler;
C'est là qu'un jeune oiseau doit s'instruire à parler;
J'aime à remplir de feux ma bouche en leur présence,
La mode nous oblige à cette complaisance;
Tous ces discours de livre alors sont de saison:
Il faut feindre des maux, demander guérison,
Donner sur le phébus, promettre des miracles;
Jurer qu'on brisera toute sorte d'obstacles;
Mais du vent et cela doivent être tout un.

Erst nach einer Reihe von Jahren und nach der Begründung der klassischen Tragödie sollte Corneille auch den Ruhm erwerben, in seinem „Menteur" das erste französische Lustspiel geschaffen zu haben.

Man hat sich vielfach bemüht, über das Urbild der Mélite etwas Genaueres zu finden. Allein außer Corneilles Wort, daß die Liebe ihm die erste Anregung zu seiner Dichtung gegeben habe, besitzen wir keine sichere Angabe. Viele Jahre verstrichen nach der Aufführung der „Mélite", bevor nur ein Wort über die Geliebte des Dichters verlautete. Erst in einem Nekrolog Corneilles aus dem Jahr 1685 findet sich die Bemerkung, daß der Dichter den Plan zu seiner „Mélite" nach einem persönlichen Abenteuer entworfen habe.[1]) Ähnliches berichtete Thomas Corneille in seinem geographischen Wörterbuch gelegentlich eines Artikels über Rouen (1708). Eine ausführlichere Erzählung gab erst Fontenelle in seinem „Leben Corneilles".[2]) Fontenelle war allerdings der Neffe des Dichters, aber sehr viel jünger als dieser, und seine Schrift erschien über hundert Jahre nach der „Mélite". Auch andere seiner Angaben haben sich als irrig erwiesen, wie z. B. die Notiz, daß „Mélite" schon 1625 aufgeführt worden sei. Übrigens nennt Fontenelle die Geliebte nicht, sondern erzählt nur, man habe in Rouen lange Zeit eine Dame mit dem Namen Mélite bezeichnet. Erst später glaubte man auch den wirklichen Namen zu wissen. In einem Manuskript der Bibliothek zu Caen wird zuerst gesagt, der Familienname des von Corneille geliebten Mädchens sei Milet gewesen.[3]) Die Kirchenbücher und Register von Rouen konnten nicht zu Rate gezogen werden, da sie große Lücken aufweisen. So bleibt die Frage, die an sich geringfügig ist, unerledigt. Aber wir können uns des Eindrucks nicht erwehren, als liege hier eine Legende vor. Man kann fast mit dem Blick verfolgen, wie die anmutige Fabel entsteht, wächst, an Form gewinnt, und wie schließlich aus dem Namen der Dichtung auch der Familienname des von Corneille mit seiner Liebe beglückten Mädchens gebildet wird.

Im Druck erschien „Mélite" erst 1633.[4]) Diese Verzögerung darf uns nicht Wunder nehmen, denn mit dem Druck entsagte der Dichter jedem Anspruch auf Honorar. So lang ein Stück nur Manuskript war,

---

[1]) Siehe „Les nouvelles de la république des lettres", janvier 1685.

[2]) Zuerst mitgeteilt 1729 von d'Olivet nach Pellissons Histoire de l'Académie française, dann 1742 von Fontenelle selbst in seiner Histoire du théâtre. (Ausgabe von 1767, t. III, S. 82.)

[3]) Das Manuskript nr. 55 der Bibliothek zu Caen „Athenae Normannorum veteres ac recentes" aus dem Jahre 1720 sagt nur: „Melita, nomen foeminae cujusdam nobilis rothomagae". Das Manuskript nr. 57: „Le Moréri des Normands", par Jos. André Guiot de Rouen (2 B.), giebt den Namen Milet. Das Manuskript aber, das kein Datum trägt, stammt nach der Ansicht des Oberbibliothekars von Caen, Herrn Travers, aus der Zeit von 1784—1790 und hat in diesem Punkt keine Autorität. Ich verdanke diese Mitteilungen der Güte des Herrn Professors A. Büchner zu Caen.

[4]) Mélite ou Les fausses lettres. Pièce comique. A Paris 1633, chez François Targa. Der zweite Titel verschwand in der Ausgabe von 1644, welche überhaupt für alle Stücke nur den Haupttitel beibehielt.

mußten es die Theater ihm abkaufen; war es einmal gedruckt, galt es als Gemeingut.

Eine geraume Zeit verstrich, bevor Corneille mit einem zweiten Stück sein Glück versuchte. Hatte ihn die Kritik der „Mélite" irre gemacht, arbeitete er so langsam, oder hielten ihn seine Berufsgeschäfte von der dichterischen Thätigkeit ab? Nach der wahrscheinlichsten Angabe ließ er erst im Jahr 1632 ein neues Werk aufführen, und zwar war es diesmal eine Tragikomödie, „Clitandre". Wir dürfen annehmen, daß wiederum Mondory das Stück für seine Truppe erworben hatte. Über dessen äußeren Erfolg liegen uns keine besonderen Nachrichten vor, aber da Corneille es noch in demselben Jahr 1632 drucken ließ, dürfen wir annehmen, daß der Beifall nur mäßig war.[1])

„Clitandre" ist eine gründlich verfehlte Arbeit. Aber sie ist dadurch interessant, daß sie uns einen Blick in die innere Arbeit Corneilles gestattet. Noch war er sich über seine Aufgabe nicht klar, und tastend suchte er seinen Weg. Er empfand, daß das französische Drama in der Form, die es angenommen hatte, nicht genügen konnte, und er bemühte sich, ihm eine neue, entsprechende Gestalt zu geben. Sein „Clitandre" sollte die Forderungen der Gelehrten in Hinsicht auf die Einheit des Orts und der Zeit mit der Freiheit und Beweglichkeit der Bühne, mit Hardys Manier, versöhnen. Ja, Corneille versuchte sogar weiter zu gehen als Hardy, und erlaubte sich, Begebenheiten auf der Scene zu zeigen, welche Hardy nur hätte erzählen lassen. In der Vorrede zu der ersten Ausgabe seines „Clitandre" rühmt er sich dieser Kühnheit. Aber sie barg keinen Fortschritt in sich; die Freiheit der Bühne, wie Corneille sie in dieser Dichtung auffaßte, hätte das französische Drama um 30 Jahre zurückgeworfen. Der Inhalt des „Clitandre" ist in der Kürze kaum anzugeben. Das Stück spielt in dem Schloß eines Königs von Schottland und dem einsamen Wald, der es umgiebt. So meint der Dichter die Einheit des Orts doch zu bewahren. Die schöne Caliste, ein Edelfräulein vom Hof, wird von Rosidor und Clitandre, zwei vornehmen Herren, umworben, und der erstere sieht seine Liebe erwidert. Aber gleichzeitig hat Rosidor in dem Herzen einer andern Dame, Dorise, eine glühende Leidenschaft erweckt, und da er sie nicht beachtet, faßt sie einen teuflischen Plan. Von Eifersucht getrieben, lockt Dorise ihre glückliche Nebenbuhlerin unter einem falschen Vorwand an eine einsame Stelle des Waldes, um sie dort zu töten. Zufällig hegt der Bösewicht des Stücks, der verräterische Pymante, ebenfalls einen Mordanschlag gegen Rosidor, weil er nur nach dessen Tod hoffen kann, die Liebe der Dorise zu erwerben. Um seinen Plan auszuführen, hat er zwei Leute Clitandres bestochen; der eine derselben hat die Handschrift seines Herrn nachgeahmt, eine Herausforderung an Rosidor geschrieben, und ihm als Ort des Stelldicheins gerade jenen Platz im Wald angegeben, an welchen Dorise ihre ahnungslose Freundin

---

[1]) Clitandre ou L'innocence délivrée, tragicomédie. A Paris 1632, chez François Targa.

führt. Dort erwartet ihn Pymante mit seinen zwei Spießgesellen, verlarvt und durch Bauerntracht unkenntlich gemacht. In einer Reihe rascher Scenen entwickelt sich nun das Stück. Dorise will Caliste ermorden; in demselben Augenblick bricht Rosidor verwundet und von drei Mordgesellen verfolgt, aus dem Gebüsch hervor. Sein Schwert zerbricht ihm im Kampf, aber er entreißt der finsteren Dorise, die ihre Hand zum tödlichen Streich erhoben hat, die Waffe, erschlägt zwei seiner Angreifer und zwingt den dritten, Pymante, zur Flucht. Durch diese glückliche Gegenwehr ist auch Caliste gerettet, und sie geleitet den vom Blutverlust ermatteten Rosidor zum nächsten Dorf, um Hilfe zu finden. Dorise, die sich verloren sieht, entschließt sich zur Flucht; sie legt die Kleidung eines der Gefallenen an, gerät aber in die Hand Pymantes, dessen frecher Lüsternheit sie sich nur dadurch erwehren kann, daß sie ihm mit einer Haarnadel ein Auge aussticht.[1] Alles dies und mehr noch geht auf der Bühne vor sich. Unterdessen hat man die beiden Leichen als die der Leute Clitandres erkannt, und da die Herausforderung Rosidors als von Clitandre geschrieben gilt, ist jeder Zweifel unzulässig. Clitandre wird auf Befehl des Königs in den Kerker geworfen und soll sterben. Doch er hat einen warmen Freund in dem königlichen Prinzen, der sich seiner annimmt, und da man bald auch Dorise und Pymante ergreift, letzterer seine schwarze That eingesteht und seinen Richtern sogar höhnisch entgegentritt, so wird Clitandres Unschuld noch zur rechten Zeit erkannt. Der fünfte Akt bringt dann, ähnlich wie in „Mélite“, das Bild des glücklichen Brautpaars Rosidor und Caliste, und läßt den Zuschauer hoffen, daß sich auch Clitandre und Dorise zusammenfinden werden. Diese hat ja nur aus Liebesleidenschaft gefehlt, und hat zudem Anspruch auf Verzeihung erworben, da sie den Prinzen in einem Kampf mit dem wütenden Pymante gerettet hat.

Dies ist ungefähr der Inhalt der Tragikomödie, wenn man alles Nebensächliche wegnimmt. Aber dies letztere überwuchert so sehr, daß Corneille in seiner Vorrede zugesteht, es sei für den Zuschauer schwer, das Stück zu verstehen, wenn er es nicht öfters sehe. Es erinnert uns in mancher Hinsicht an Shakespeares „Titus und Andronicus“. Nur ist das englische Stück in dem Maß ungebundener und tumultuarischer, als die englische Bühne die französische an Freiheit der Bewegung über-

---

[1]) Nachdem Pymante auf die genannte Weise sein Auge verloren hat und Dorise ihm entschlüpft ist, redet der Schwerverletzte die Nadel, die ihm in der Hand geblieben ist, folgendermaßen an (IV, 2, v. 19 ff.):

> O toi qui, secondant son courage inhumain,
> Loin d'orner ses cheveux, déshonores sa main,
> Exécrable instrument de sa brutale rage,
> Tu devois pour le moins respecter son image:
> Ce portrait accompli d'un chef-d'oeuvre des cieux,
> Imprimé dans mon coeur, exprimé dans mes yeux,
> Quoi que te commandât une âme si cruelle,
> Devoit être adoré de ta pointe cruelle.

Damit war man zu den Pointen der Théophile'schen galanten Dramendichtung zurückgekommen.

traf. Selbst in dieser unregelmäßigsten aller französischen Tragödien ist doch noch eine gewisse Ordnung gewahrt, sind die Massen von der Bühne ferngehalten und herrscht der Alexandriner. Später fühlte sich der Dichter so unangenehm von seiner Jugendarbeit berührt, daß er versuchte, sie als das Ergebnis eines schlechten Scherzes hinzustellen. Als er gelegentlich einer Aufführung der „Mélite“ nach Paris gereist sei, habe man ihm vorgeworfen, daß er in seinem Stück die Regel von der Einheit der Zeit nicht befolgt habe. Darum habe er es unternommen, ein Stück zu schreiben, das alle Regeln beachte und doch nichts tauge. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Erklärung springt in die Augen. Ein junger Dichter spielt nicht so mit seinem Ruf. Es erscheint uns viel natürlicher, anzunehmen, daß Corneille auch mit diesem Stück den Versuch einer Neuerung machte. In diesem unverkennbaren Streben nach Reformen verrät sich seine dramatische Begabung. Er war mit der herkömmlichen Form nicht zufrieden, und von seinem ersten Lustspiel an enthüllt er immer wieder diesen Wunsch, dem Theater neue Gebiete zu erschließen, dem Drama reichere und bessere Formen zu geben. Wie er es in „Mélite“ mit einem neuen Stil versuchte und in „Clitandre“ von dem Herkommen abzuweichen sich unterfing, so werden wir auch in den folgenden Dichtungen immer wieder dem mutigen, auf Reformen gerichteten Sinn Corneilles begegnen.

Der Zauber, den die Bühnenwelt auf alle ausübt, die ihr näher treten, fesselte auch Corneille, und mit Feuereifer widmete er sich nun der dramatischen Arbeit. Die Vorbereitung und Aufführung seiner Stücke führte ihn öfters von Rouen nach Paris, veranlaßte ihn auch wol zu längerem Aufenthalt daselbst. Corneille glaubte an sein Talent und hatte dessen kein Hehl,[1]) aber seine Dichtungen zeigen auch, daß er es mit seiner Aufgabe ernst nahm, und daß er fortwährend bemüht war, seine Kunst auszubilden und zu entwickeln.

In den Jahren 1632 und 1633 dichtete er vier Lustspiele, die sich in der Manier der Behandlung ziemlich gleichen: „La veuve“, „La galérie du Palais“, „La suivante“ und „La Place Royale“. Über die Zeit der Aufführung ist man nicht ganz sicher. Während man die zwei letztgenannten Stücke früher in das Jahr 1634 verlegte, scheint es jetzt mehr als wahrscheinlich, daß auch sie schon im Jahr zuvor aufgeführt wurden. Die Thätigkeit des Dichters erschiene dann umso größer.[2])

Corneille hat auch in seinen späteren Dramen die Schwierigkeiten, welche Anlage und Plan bieten, nie ganz überwunden. Auch in diesen ersten Lustspielen ist die Handlung sehr einfach, die Intrigue mehr als

[1]) Dies geht aus späteren hämischen Bemerkungen seiner Gegner hervor. So heißt es z. B. in der „Lettre du sieur Claveret“ an Corneille bei Gelegenheit des „Cid“: „Ce ne sera pas un petit plaisir pour le monde, si vous continuez à vous persuader d'être si grand poëte; il est vrai que dès le prémier voyage que vous fites en cette ville, les judicieux reconnurent en vous cette humeur.“

[2]) Gedruckt erschien die „Veuve“ im Jahr 1634, die anderen erst im Jahr 1637, zugleich mit dem „Cid“.

schwach. In dem erstgenannten Stück („La veuve“) handelt es sich um die Liebe zweier jungen Leute zu Clarice, einer schönen Witwe aus vornehmem Geschlecht. Einer dieser Liebhaber, Philiste, ein ehrlicher, treuer Mann, ist zu schüchtern, um Clarice seine Gefühle zu enthüllen. Er ist zufrieden, wenn er nur zunächst ihre Freundschaft erwerben kann. Das Auge einer Frau sieht jedoch zu scharf, um einen selbst stummen Verehrer nicht zu durchschauen, und so hat auch Clarice ihres Freundes wahre Gesinnung längst erkannt, ja, sie erwidert im stillen seine Neigung. Ein Freund Philistes, Alcidon, liebt indessen Clarice gleichfalls, und ist nicht so ängstlich in der Wahl seiner Mittel, wenn es gilt, zum Ziel zu gelangen. Auch er erklärt sich nicht, aber nur um zuvor desto sicherer Philiste bei der Geliebten zu verderben. Er schmeichelt sich in das Vertrauen seines Nebenbuhlers ein und heuchelt warme Liebe zu Doris, der Schwester Philistes. Gleichzeitig aber besticht er die alte Dienerin der Clarice, und als die letztere sich eines Abends im Garten ergeht, wird er durch eine Nebenthür eingelassen, überfällt die junge Frau und raubt sie mit Hilfe einiger Gefährten. Er bringt sie in ein unweit der Stadt gelegenes Landhaus, das ihm sein Freund Célidan zu dem Behuf überlassen hat. Aber Célidan hat die böse That nur scheinbar unterstützt. Kaum ist Clarice in seinem Landhaus geborgen, so thut er die nötigen Schritte zu ihrer Rettung. Alcidons Tücke wird erkannt, und der Elende verliert nicht nur jede Hoffnung auf die Hand Claricens, sondern auch, wie natürlich, jeden Anspruch auf Doris. Da ein Lustspiel nach der damaligen Sitte aber mit einer ganzen Reihe von Heiraten schließen muß, verspricht Doris dem braven Célidan ihre Hand, während Clarice ihren scheuen Freund Philiste beglückt.

Wie die Anlage des Stücks, ist auch die Zeichnung der einzelnen Charaktere noch schwach, und übertrifft kaum die Kunst in „Mélite“. Allerdings ist die Exposition im ersten Akt klar gegeben, und der Dichter versucht die Schüchternheit Philistes deutlich zu zeichnen. Clarice muß ihm selbst ihre Liebe gestehen, damit er nur an sein Glück glaubt. Aber keine Person erregt wirkliches Interesse. Philiste erinnert stark an die bleichen Schäfergestalten des Lignon. Selbst bei der Nachricht von dem Raub seiner Braut zeigt er keine Thatkraft. Statt alle Mittel aufzubieten, Clarice zu retten, redet er lieber davon, sich zu töten. Das ist bequemer, zumal er mit den Vorbereitungen zu dem Selbstmord so viel Zeit braucht, daß die Freunde ihm die Geliebte gerettet zurückführen, bevor er Hand an sich gelegt hat. Der Fortschritt Corneilles offenbart sich aber deutlich in der feineren Führung des Gesprächs. Vergleicht man in dieser Hinsicht die „Veuve“ mit der „Mélite“, die doch auch schon bemüht war, den modernen Ton der Unterhaltung zu treffen, so sieht man die rasche Entwicklung. Besonders sind es die beiden ersten Akte, welche diesen Vorzug aufweisen, und gleich die erste Scene des ersten Akts ist bemerkenswert. Alcidon, der falsche Freund, will Philiste über sein Verhältnis zu Clarice ausforschen; er rät ihm, sich der Geliebten zu erklären, in der Hoffnung, daß diese ihn zurückweise und für immer aus ihrem Haus verbanne. Er sagt ihm spöttisch:

Zwar bist Du ihr zu dienen sehr beflissen,
Doch scheu'st Du Dich, ein Liebeswort zu sagen.
Soll sie vielleicht zuerst den Hof Dir machen?

worauf Philiste entgegnet:

Mit nichten. Doch sie könnte mich erraten...[1])

und er setzt dem Freund dann seine Theorie auseinander. Er findet, daß die Liebhaber gewöhnlich sehr thöricht zu Werke gehen, wenn sie mit der Thür ins Haus fallen und die Geliebte mit ihren leidenschaftlichen Beteuerungen erschrecken:

Kaum sind in ihren Banden wir verstrickt,
So haben wir nichts Besseres zu thun,
Als ihr mit stürm'schem Wort zu huldigen,
Auf die Gefahr hin schimpflicher Begegnung.
Ein jeder Tölpel weiß sich so zu geben.
Statt seiner Liebe zeigt er seine Thorheit,
Um mit Verachtung nur belohnt zu werden.
Nein, Nein! Erst gilt's, die Liebe zu gewinnen,
Bevor man sich erklärt. Gleich zum Beginn
Sich ihren Sklaven nennen, macht sie stolz nur.
Und sprichst Du gar von ihrer Herrschermacht,
Reichst Du ihr eine Waffe gegen Dich.
Ein bess'res Mittel, scheint mir, führt zum Ziele:
Wir dienen der Geliebten, ohne Phrasen,
Wir richten uns nach ihrem Wohlgefallen
Und fügen alles, wie es ihr beliebt.
Und so, vertraut, in freundlichem Verkehr,
Gewinnen wir allmählich ihre Neigung.
So stellen wir den Schönen uns're Netze,
Die sie nicht seh'n, und somit nicht vermeiden.[2])

[1]) „La veuve", I, 1, v. 9 ff.:

Alcidon:

Auprès d'elle assidu, sans lui parler d'amour,
Veux-tu qu'elle commence à te faire la cour?

Philiste:

Non pas; mais pour le moins, je veux qu'elle devine.

[2]) „La veuve", I, 1, v. 23:

Aussitôt qu'une dame en ses rets nous a pris,
Offrir notre service au hasard d'un mépris,
Et vous laissant conduire à nos brusques saillies,
Au lieu de notre amour lui montrer nos folies,
Qu'un superbe dédain punisse au même instant,
Il n'est si maladroit qui n'en fit bien autant.
Il faut s'en faire aimer avant qu'on se déclare.
Notre submission à l'orgueil la prépare.
Lui dire incontinent son pouvoir souverain,
C'est mettre à sa rigueur les armes à la main.
Usons, pour être aimés, d'un meilleur artifice.
Sans en rien protester, rendons-lui du service.
Réglons sur son humeur toutes nos actions.
Ajustons nos desseins à ses intentions,
Tant que par la douceur d'une longue hantise
Comme insensiblement elle se trouve prise.
C'est par là que l'on sème aux dames des appas,
Qu'elles n'évitent point, ne les prévoyant pas.

Über dieses vorsichtige Benehmen spottet Alcidon:

> Ein and'rer möge diesem Beispiel folgen.
> Die Liebe haß ich, die ich nicht gestehen darf.
> Von Lieb' nicht reden! Deine Weisheit lehrt
> Gar närr'sche Regeln, denen ich nicht traue.
> Das ist nicht meine Art. Bei einer Dame
> Vom schönen Wetter plaudern, ihr erzählen,
> Daß die Pariser Straßen schmutzig sind,
> Wo man den besten Wohlgeruch jetzt kauft,
> Und welche Junker miteinander grollen;
> Daß man im Schauspiel gute Verse hört,
> Und der mit jener sich verloben wird!
> Welch schöner Zeitvertreib! Nein, blöder Freund,
> Fang mutig mit dem Hauptkapitel an,
> Sag, was Dir fehlt, und opf're nicht die Zeit,
> Fruchtlos zu schwatzen und Dich abzumüh'n.[1])

Der Hauptreiz, welchen die Jugendarbeiten Corneilles für uns noch haben, liegt eben in der Art, wie er seine Personen miteinander verkehren läßt. Wer sich genauer mit dem Dichter bekannt machen will, freut sich, hier seine Entwicklung verfolgen und sehen zu können, wie er bemüht ist, das Lustspiel des possenhaften Charakters zu entkleiden und es zum Spiegelbild seiner Zeit zu gestalten. Corneille war sich dieses Strebens wol bewußt, und in dem Vorwort zu der „Veuve" sagt er, das Hauptverdienst seines Lustspiels liege in dessen „Naivetät", womit er eben die Einfachheit und größere Feinheit des Stils bezeichnen will.

Der Ruhm des jungen Dichters aus der Normandie wurde durch den Erfolg der „Veuve" sehr erhöht. Nicht weniger als 26 Huldigungsgedichte, zum Teil namhafter Poeten und selbst rivalisierender Dramatiker, wie Mairet, Scudéry, Rotrou, Du Ryer, Boisrobert, finden sich der ersten Ausgabe des Stücks vorgedruckt. Allerdings war es damals Sitte bei den Dichtern, sich gegenseitig in den Himmel zu erheben, und solche Lobgedichte sind meistens nur als Höflichkeitsbeweise zu betrachten. Auch von Corneille haben wir ein Madrigal zu Ehren Scudérys und dessen Tragikomödie „Le trompeur puny" (1633).[2]) Solche Komplimente

[1]) Ibid.

> Suive qui le voudra, ce nouveau procédé.
> Mon feu me déplairoit caché sous ce rideau.
> Ne parler point d'amour! Pour moi, je me défie
> Des fantasques raisons de ta philosophie:
> Ce n'est pas là mon jeu. Le joli passe-temps
> D'être auprès d'une dame et causer du beau temps,
> Lui jurer que Paris est toujours plein de fange,
> Qu'un certain parfumeur vend de fort bonne eau d'ange,
> Qu'un cavalier regarde un autre de travers,
> Que dans la comédie on dit d'assez bons vers,
> Qu'un tel dedans le mois d'une telle s'accorde!
> Touche, pauvre abusé, touche la grosse corde.
> Conte ce qui te mène et ne t'amuse pas
> A perdre sottement tes discours et tes pas.

[2]) Corneille, Bd. X, S. 61. — Daß diese Huldigungsgedichte von vielen nur als ein Mittel, Geld zu verdienen, angesehen wurden, ist gewiß. Jean Rou,

schlossen eifersüchtige Regungen nicht aus, und die Liebe der meisten eben genannten Herren verwandelte sich in Haß, als sie sahen, daß der von ihnen gepriesene Corneille sie mit seinem „Cid" weit überholte. Aber die Zahl der Huldigungsgedichte, welche Corneille mit der „Veuve" erntete, beweist doch, daß ein wirklicher Erfolg vorlag, und die Anerkennung, welche ein so charaktervoller Mann wie Rotrou spendete, ist nicht zu unterschätzen. Rotrou aber, der auch in der Folgezeit ein Freund Corneilles blieb, zögerte nicht, schon damals dessen Überlegenheit anzuerkennen. Er sagte, freilich in dem herkömmlichen faden Stil:

> Nichts kann an Schönheit je Claricens Bild erreichen,
> Was immer auch ich schuf, es muß vor ihr erbleichen.
> Du gabst ihr solchen Reiz, daß sie im Witwenkleid
> Durch ihre Schönheit noch beschämt die schönste Maid.[1])

Die Lustspiele, welche Corneille auf die „Veuve" folgen ließ, sind in ähnlicher Manier verfaßt. Doch versuchte der Dichter abermals eine Neuerung, die vielen Beifall fand. Im Bestreben, die Gesellschaft seiner Zeit zur Darstellung zu bringen, geriet er auf die Idee, dem Pariser Publikum ein Bild der eigenen Stadt zu geben. So fügte er in dem nächsten Lustspiel einige Scenen ein, welche in der großen Gallerie des Justizpalastes spielten. Dort fanden sich viele Verkaufslokale, vor welchen sich ein reges Treiben entfaltete. Dieses Leben auf die Bühne zu bringen, reizte Corneille; er zeigte es in einer bewegten Scene, in der sich die Käufer vor den Kaufläden schwatzend und im Verkehr mit den Verkäufern herumtreiben. Besonders lebhaft geht es vor dem Tisch einer Modistin und der Auslage eines Buchhändlers zu. In die eifrige Unterhaltung der Kunden über die aufliegenden Bücher mischt der Dichter Anspielungen auf die neuesten Werke der Litteratur. Diese Scenen standen zwar nur in losem Zusammenhang mit dem eigentlichen Stück.

Advokat zu Paris unter der Regierung Ludwig XIV., erzählt in seinen Memoiren, daß er mit Claude Le Petit bekannt gewesen sei. Le Petit wurde 1664 wegen gotteslästerlicher Schriften und obscöner Gedichte verbrannt. Rou erzählt von dem Elend, in dem derselbe lebte. „Qu'est-ce que mon coeur a à démêler avec ma bourse qui est plus plate qu'une punaise, et mes dents longues comme un jour sans pain, et sous lesquelles je n'ai pas à mettre une croûte?" sagte Le Petit zu Rou, um sich zu entschuldigen, daß er sein satirisches Gedicht: „Paris ridicule" einem Verleger zum heimlichen Druck verkauft hatte, und Rou fügt in einer Note hinzu: „La vérité est, en effet, que le pauvre Petit ne vivoit que de livrets et d'éloges d'auteurs, à la douzaine, propres à être mis en forme de sonnet ou d'épigramme et madrigal, à la tête de leurs ouvrages tant bons que mauvais". Siehe Rous Memoiren, nach dem Manuskript des Haager Archivs herausgegeben von Francis Waddington (Paris 1857, 2. Bd.). Vergl. auch „Paris ridicule et burlesque au 17me siècle", eine Sammlung verschiedener satirischer Gedichte, herausgegeben von P. L. Jacob, bibliophile (Paris 1878, Garnier), S. IX.

[1]) Tel on me voit partout adorer ta Clarice,
Aussi rien n'est égal à ses moindres attraits;
Tout ce que j'ai produit cède à ses moindres traits;
Toute veuve qu'elle est, de quoi que tu l'habilles,
Elle ternit l'éclat de nos plus belles filles.

gefielen aber außerordentlich und gaben dem Lustspiel den Namen „La galérie du Palais".[1]) Seinen Hauptinhalt bildet jedoch die Geschichte eines Liebespaars, das durch die Einflüsterungen einer eifersüchtigen Freundin irre gemacht wird.

Corneille scheint sich dabei eine psychologische Studie als Aufgabe gestellt zu haben, allein noch war er nicht so weit vorgeschritten, sie klar erfassen und mit Verständnis durchführen zu können. Zudem täuschte ihn das Glück, das sein Stück durch die ebenerwähnte Neuerung machte, und ließ ihn das dramatische Interesse nicht in der inneren Kraft der Dichtung, sondern in Äußerlichkeiten suchen.

Das nächstfolgende Stück: „La Suivante", ist das schwächste unter den Lustspielen Corneilles. Daphnis, ein Fräulein aus vornehmer Familie, wird von zwei jungen Adeligen, Clarimond und Florame geliebt. Beide suchen sich ihrer Dame auf sonderbare Weise zu nähern. Sie huldigen scheinbar der Gesellschafterin des Fräuleins. Beide erlangen so Zutritt in das Haus, und einmal so weit, will nun jeder dem andern seine Rechte auf Amarante, die Gesellschafterin, abtreten. Sie stellen sich großmütig, sprechen von dem Opfer, das sie ihrer Freundschaft bringen, und haben keinen sehnlicheren Wunsch, als von Amarante verworfen zu werden. Diese benutzt ihre Stellung um gegen ihre Herrin zu intriguieren, zumal als sie entdeckt, daß Florame von Daphnis geliebt wird. Die Verwicklung der letzten Akte beruht einzig auf der unnatürlichen Verschweigung eines Namens. Daphnis erlangt ihres Vaters Zustimmung zu ihrer Liebe; nur hält der Vater nicht Florame, sondern einen andern für den von seiner Tochter begünstigten Bewerber. Auf einmal aber ändert er, von selbstsüchtigen Absichten geleitet, seinen Entschluß; er will jetzt nur Florame zum Schwiegersohn und erklärt seiner Tochter, sie müsse ihrer Neigung entsagen. Wieder wird kein Name genannt, und erst nach vielem Hin- und Herzerren findet sich die allen erwünschte Lösung des Mißverständnisses. Die „Suivante" ist im allgemeinen ein recht frivoles Stück, und Daphnis selbst übt die beste Kritik an ihm, wenn sie (V. 8, v. 37) ausruft: „Qu'un nom, tu par hasard, nous a donné de peine!"

Die „Suivante" hatte wenig Erfolg, und Corneille nahm deshalb in seinem nächsten Lustspiel: „La Place Royale", seine Zuflucht zu dem Mittel, das sich schon einmal als wirksam erwiesen hatte; er verlegte sein Stück nach Paris. Der größte Theil desselben spielt auf der Place Royale, der belebtesten Promenade des damaligen Paris und einem der vornehmsten Stadtteile. Weitere Beziehung zu dem Inhalt hat die Wahl dieses Platzes nicht. Die Anlage des Lustspiels ist verwickelter als bei den früheren, und seine ganze Haltung ist gekünstelt. Corneille möchte wieder einen besonderen Charakter zeichnen, aber der Versuch mißlingt ihm. Er will einen Sonderling, einen Philosophen ganz seltsamer Art schildern. Alidor, so heißt der Held des Stücks, liebt und wird wieder geliebt, aber gerade dieses Liebesglück wird ihm bedenklich, denn

[1]) La galérie du Palais ou l'amie rivale.

er fürchtet die Knechtschaft in der Ehe.[1]) Seine Ansichten über die Liebe sind sophistisch ausgeklügelt, und da er fühlt, daß er seine Braut Angélique zu sehr liebt, und somit seine Freiheit gefährdet ist, so entschließt er sich, mit ihr zu brechen! „Puisqu'elle me plaît trop, il me faut lui déplaire", sagt er (I, 4, v. 69), und um dies Ziel, der Geliebten zu mißfallen, schnell zu erreichen, beleidigt er sie auf die gröblichste Weise. Er spielt ihr einen Brief in die Hand, den er an eine andere Dame geschrieben hat, und in dem er über Angélique verächtlich spricht und über ihre Häßlichkeit spottet. Von ihr zur Rede gesetzt, hält er ihr den Spiegel vor, den sie der Sitte der Zeit gemäß am Gürtel trägt, und sagt ihr:

„Cassez; ceci vous dit encor pis que ma lettre." (II, 2, 52.)

Als er dann aber hört, daß Angélique von seinem Freund Cléandre geliebt wird, ändert er sein Benehmen. Er will diesem behilflich sein, das Mädchen zu entführen. Zu dem Ende versöhnt er sich wieder mit Angélique, was ihm nicht schwer fällt, da diese ihn wirklich liebt, und beredet sie, mit ihm zu fliehen, da sie zur Heirat mit einem andern gezwungen werden soll. Um sie ganz sicher zu machen, giebt er ihr ein Eheversprechen — das aber von Cléandre ausgestellt ist. Angélique merkt den Betrug nicht, und sie wäre verloren, wenn nicht zu der bestimmten Nachtstunde ihre Freundin Philis zufällig vor ihr an den Ort der Zusammenkunft käme und von Cléandre und dessen Spießgesellen geraubt würde. Jetzt erst erkennt Angélique die Falle, in die sie hatte gelockt werden sollen, und im tiefsten Herzen verletzt, sehnt sie sich nach der Stille des Klosters. Dafür wird aus dem Entführer und seinem Opfer ein Paar, während Alidor sich glücklich preist, seine Freiheit gerettet zu haben. Man ist manchmal versucht, diesen Junker für eine parodistische Gestalt zu nehmen, obwohl Corneille eine solche Absicht gewiß nicht gehabt hat.

Überblicken wir noch einmal die ganze Gruppe der dramatischen Dichtungen Corneilles aus den Jahren 1629—1634, so drängt sich uns

---

[1]) La Place Royale ou L'amoreux extravagant. Das Stück gehört wahrscheinlich noch in den Beginn des Jahrs 1633, da das lateinische Gedicht Corneilles an Richelieu (Bd. X, Seite 64) desselben schon Erwähnung thut. Darin heißt es v. 29:

Nec minus Angelicae dolor et suspiria spretae
Quam placuere tui, Phylli jocosa, sales.

Dieses Gedicht datiert aber aus dem Jahr 1633, und wurde zuerst gedruckt im Sommer 1634.

Vergl. z. B. die Ideen Alidors, die er I, 4, 26 ff. auseinandersetzt:

Je veux qu'on soit libre au milieu de ses fers.
Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède.
Je le hais, s'il me force; et quand j'aime, je veux
Que de ma volonté dépendent tous mes voeux;
Que mon feu m'obéisse au lieu de me contraindre,
Que je puisse à mon gré l'augmenter et l'étraindre,
Et toujours en état de disposer de moi,
Donner quand il me plaît et retirer ma foi.

zunächst die Bemerkung auf, daß der Dichter mit Eifer nach neuen Formen für die noch ungefüge dramatische Poesie seines Volkes suchte. Er strebte danach, den Rahmen des Lustspiels zu erweitern und es dem Geist seiner eigenen Zeit anzupassen; er sah im Geist ein feines Charakterlustspiel als Ziel, das zu erreichen freilich erst einem Späteren gegeben war. Er versuchte die Reste der alten Komödie abzustreifen. Die kupplerische Alte (die „nourrice"), die aus dem Drama der Griechen und Römer zu den Italienern gekommen war, die man bei Shakespeare findet, und die auch in den früheren französischen Bühnendichtungen nicht fehlen durfte, machte bei Corneille der vertrauten Dienerin (der „Suivante") Platz, aus der sich dann bald die kecke Kammerzofe entwickelte, welche in dem Lustspiel der folgenden Zeit eine so große Rolle spielen sollte.[1])

Eine ähnliche Arbeit zeigte sich in der Behandlung der Sprache. Wir können den Weg verfolgen, den Corneille einschlug, um seine Sprache auszubilden, zu verfeinern und geschmeidiger zu machen. In diesem Streben konnte er der unbedingten Zustimmung seiner Zeitgenossen sicher sein. Will man die Entwicklung ermessen, welche Corneilles Sprache binnen weniger Jahre, von der „Mélite" bis zum „Cid", durchlaufen hat, so muß man seine Lustspiele nicht in der stark veränderten Form betrachten, welche der Dichter ihnen in den späteren Ausgaben verlieh, sondern in der Gestalt, in welcher sie zum erstenmal gedruckt wurden. Dann wird man den jungen Corneille schon eher kennen lernen und die Mühe ahnen, welche er auf seine Arbeit verwendete. Nur durch stete Arbeit, durch fortgesetztes Feilen, durch unablässiges Ringen mit der noch spröden Sprache gelangte Corneille zur Meisterschaft, die er im „Cid" enthüllte.

Trotz des Strebens nach feiner Sprache, das sich in der „Mélite" bemerkbar macht, sind die beiden ersten Stücke doch mit plumpen Ausdrücken gefüllt, und Corneille glaubt noch, gleich den anderen Dichtern, daß ein Lustspiel ohne freche Worte nicht gefallen könne. Immerhin zeichnen sich selbst seine früheren Werke durch ihre Zurückhaltung aus, und sind weit entfernt von der Roheit, die z. B. Mairet in seinem „Duc d'Ossonne" noch aufweist.

Die Besuche in der Hauptstadt, die Aufnahme, die Corneille dort in den litterarisch gebildeten Kreisen fand, der Umgang mit den Damen der feinen Gesellschaft mögen ihn eines Besseren belehrt und seinen Geschmack verfeinert haben.[2]) Schon in dem zweiten Lustspiel, in der

---

[1]) Die Suivante erscheint zum erstenmal in der „Galérie du Palais".

[2]) Einige Beispiele mögen das Gesagte bekräftigen. „Mélite", III, 3, v. 49, lautete in der Ausgabe von 1633:

> „Oui, j'enrage, je crève, et tous mes sens troublés
> D'un excès de douleur se trouvent accablés!"

In den späteren Ausgaben ist das Wort „je crève" durch „je meurs" ersetzt. In „Mélite", I, 5, trifft Tircis seine Schwester im Gespräch mit ihrem Verlobten und sagt ihnen folgende Impertinenz (v. 5, Ausgabe 1633):

> „Je pense ne pouvoir vous être qu'importun,
> Vous feriez mieux un tiers que d'en accepter un."

„Veuve“, ist der Fortschritt ersichtlich. Man findet dort wol noch niedere, familiäre Ausdrücke, aber keine Gemeinheiten mehr, und auch die späteren Stücke sind fast ganz rein.[1]) Allerdings sind diese letzteren erst mit dem „Cid“ im Druck erschienen, und Corneille hatte somit Gelegenheit, schon in der ersten Ausgabe viel zu verbessern.[2])

Bemerken wir einesteils in der Sprache des Dichters eine fortschreitende Entwicklung, so finden wir andernteils in seinen frühesten Stücken schon einige charakteristische Eigentümlichkeiten seiner späteren Diktion. Vom Beginn an liebt Corneille einen gewissen Parallelismus in der Rede, ein Abwägen der Perioden, und verbindet damit die Freude an starken Antithesen.[3]) Daß seine Sprache auch die Pointen kennt und

---

Die nächste Ausgabe schon hat dafür:

„De moins sorcier que moi pourroient bien deviner,
Qu'un troisième ne fait que vous importuner.“

Siehe ferner „Mélite“, V, 1, 19. Dort ruft Cliton, ein betrügerischer Schreiber (Ausgaben 1633—1657):

„Adieu, soûle à ton dam ton curieux désir“,

wofür Corneille später setzte:

„Contente à tes périls ton curieux désir.“

Ähnliche Stellen könnte man noch genug anführen, besonders aus „Clitandre“. So sagt dort z. B. Pymante am Schluß eines Monologs (IV, 2, 68, Ausgabe 1632):

„Satisfait par sa mort, mon esprit se modère,
Et va sur sa charogne achever sa colère.“

In den Ausgaben von 1644—1657 heißt es dafür:

„Et va sur ce spectacle assouvir sa colère.“

Später änderte Corneille die Verse gänzlich. In der letzten Redaktion lauten sie:

„Destins, soyez enfin de mon intelligence,
Et vengez mon affront ou souffrez ma vengeance.“

In „Clitandre“, V, 3, liegt Rosidor verwundet im Bett, seine Braut Caliste besucht ihn, und Rosidor klagt (Ausgabe 1632):

„Que le sort a pour moi de subtiles malices!
Ce lit doit être un jour le champ de mes délices,
Et recule lui seul ce qu'il doit terminer.“

Die ganze Scene wurde später sehr gekürzt und umgeändert. Auch eine Menge populärer Ausdrücke, wie: *tirer pays* („Suivante“, IV, 5, 15); *pipeur* („Place Royale“, II, 1, 25); *mettre en pique* (= *fâcher*, „Pl. Royale“, II, 5, 6) u. a. m. finden sich nur in den frühesten Ausgaben.

[1]) Eine Ausnahme bildet die „Suivante“, I, 3, 20 (Ausgabe 1637—1657).

[2]) Vielleicht kann man auch einen Teil der größeren Feinheit in der Sprache, durch welchen die „Melite“ sich vor „Clitandre“ auszeichnet, dem Umstand zuschreiben, daß erstere später veröffentlicht wurde und Corneille also schon mehr corrigieren konnte.

[3]) Man vergleiche z. B. „La veuve“, IV, 1, 63:

Ton déplaisir lui plaît, et tous autres tourments
Lui sembleroient pour toi de légers châtiments.
Elle en rit maintenant, cette belle inhumaine;
Elle se pâme d'aise au récit de ta peine.
— — — — — — — — — —

nicht selten schwülstig und geziert ist, erscheint bei der Geschmacksrichtung der Zeit nur natürlich.[1])

Das Ziel, auf das Corneille hinarbeitete, war, wie gesagt, die Schöpfung eines Lustspiels, welches das Leben und die Sitten seiner Zeit zur Anschauung brächte. Er wollte ein Bild des behaglichen Lebens im Kreis der vornehmen Familien und des reichen Bürgertums geben. Freilich ist seine Zeichnung noch vielfach unbeholfen und ungenau; es fehlte ihm eben noch gar viel, so besonders das Verständnis der Perspektive.

Après tant de serments de n'aimer rien que toi,
Tu la veux faire heureuse aux dépens de sa foi;
Tu veux seul avoir part à la douleur commune;
Tu veux seul te charger de toute l'infortune.

Oder „La veuve", II, 1, v. 1 ff.:

Secrets tyrans de ma pensée,
Respect, amour, de qui les lois
D'un juste et fâcheux contre-poids
La tiennent toujours balancée.

— — — — — — — —

Que l'un m'offre d'espoir! que l'autre a de rigeur!
Et tandis que tous deux tâchent à me séduire,
Que leur combat est rude au milieu de mon coeur.

Unwillkürlich gedenkt man bei dieser Strophe an die Verse Don Rodriguos („Le Cid", I, 7, zweite Strophe):

Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse.
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse.
L'un m'anime le coeur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.

[1]) In jener schon erwähnten Scene der „Place Royale" (II, 2), in welcher Alidor seiner Braut den Spiegel vorhält, damit sie sehe, wie häßlich sie sei, antwortet Angélique mit folgender Pointe:

S'il me dit mes défauts autant ou plus que toi,
Déloyal, pour le moins il n'en dit rien qu'à moi:
C'est dedans son cristal que je les étudie;
Mais après il s'en tait et moi j'y remédie;
Il m'en donne un avis, sans me les reprocher,
Et me les découvrant, il m'aide à les cacher.

Alidor antwortet ihr: „Vous êtes en colère et vous dites des pointes". In dieser höhnischen Antwort liegt auch eine Verurteilung des Dichters, welcher der leidenschaftlich erregten Angélique eine einfache Sprache geben mußte. — Vergl. auch „Mélite", I, 4, v. 62. Philandre sagt dort zu seiner Braut, sie solle in sein Auge blicken:

Tu n'y vois que mon coeur qui n'a plus un seul trait
Que ceux qu'il a reçus de ton charmant portrait,
Et qui tout aussitôt que tu t'es fait paraître,
Afin de te mieux voir, s'est mis à la fenêtre...

oder „Clitandre", IV, 3, 21, Monolog des Prinzen Floridan während eines Gewitters:

Tes éclairs, indignés d'être éteints par les eaux,
En ont tari la source et séché les ruisseaux.

welche auch in der dramatischen Anordnung gewahrt sein will; es fehlte die Gabe der Beobachtung, das Talent der Charakteristik und der Reichtum an Ideen, welche das Lustspiel beleben müssen. Noch konnte er sich dem Einfluß der italienischen Posse nicht genug entziehen; wie dort, so versteckt man sich auch bei ihm, belauscht man die anderen, die ihre Geheimnisse auf offener Straße auskramen, und seine Personen müssen jede, auch die plumpste Täuschung gläubig hinnehmen, damit das Spiel gelinge. Die Wahrscheinlichkeit der Verwicklungen kam weniger in Betracht als die Heiterkeit der einzelnen Scenen. Aber es war schon genug, daß er versuchte, die Physiognomie seiner galanten Herren und Damen zeitweilig zu beleben, und daß er die Notwendigkeit erkannte, das Lustspiel zu verfeinern und es dem Publikum näher zu bringen.[1]) Dieses Streben bewog ihn auch zur Vereinfachung des Plans. Wenn wir von „Mélite" absehen, finden wir in jedem seiner Lustspiele eine einzige Verwicklung, die mit ihren verschiedenen Krisen und der endlichen Lösung den Inhalt der Dichtung bildet. Corneilles eigene Richtung traf hier wieder mit dem nationalen Geschmack zusammen. Die französische Bühne hatte bereits einige festgezogene Grenzen, die zu überschreiten schwer war. Das Streben nach Übersichtlichkeit und Klarheit wirkte auch im Lustspiel bestimmend auf die Anlage und ließ einen größeren Reichtum von Verwicklungen und Begebenheiten nicht zu. Der Klassizismus mit seiner einheitlichen Komposition und seiner Formenstrenge kündigte sich bereits deutlich an. Wenn diese Beschränkung des Lustspiels auch eine Verfeinerung seines Charakters im Gefolge hatte, so raubte sie ihm doch ein gut Teil frischen Lebens und nötigte den noch ungewandten Dichter zu Längen, die schwer empfunden werden. Zudem fürchtete man bei vielen Zuschauern durch eine allzu getreue Wiedergabe der Zeitverhältnisse Anstoß zu erregen. Besonders ängstlich vermied man jede Erwähnung der christlichen Kirche und ihrer Einrichtungen. Man begreift aber, wie fremdartig es auf die Zuschauer wirken mußte, wenn in der „Mélite", einem modernen Zeitbild, von den Göttern und der Unterwelt die Rede war, wenn in „Clitandre" ein Mädchen erklärte, es wolle zu den „Vestalinnen" flüchten. So war allerdings schon die Sprache

---

[1]) Lysandre sagt in der „Galérie du Palais", I, 7, 33:

> „O pauvre comédie, objet de tant de veines,
> Si tu n'es qu'un portrait des actions humaines,
> On te tire souvent sur un original,
> A qui, pour dire vrai, tu ressembles fort mal"

und in der Epitre, die als Vorwort zur „Suivante" dient, heißt es: „La comédie n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance. Sur cette maxime je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs que ce que diroient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens, et non pas en auteurs." Ebenda sagt Corneille: „Je ne me suis jamais imaginé avoir mis rien au jour de parfait, je n'espère pas même y pouvoir jamais arriver; je fais néans-moins mon possible pour en approcher, et les plus beaux succès des autres ne produisent en moi qu'une vertueuse émulation qui me fait redoubler mes efforts pour en avoir de pareils."

der „Asträa“ gewesen, und auch Racan hatte in seinen „Bergeries“ so geredet. Wiederum wagte Corneille, hier weiter zu gehen. Er streifte diese Vorsicht in seinen späteren Lustspielen mehr und mehr ab. Je anständiger und feiner seine Sprache wurde, umso größere Freiheit konnte er in der Darstellung moderner Verhältnisse walten lassen.[1]) Die ersten Corneille'schen Stücke sind alle etwas farblos. Der Humor des Dichters ging nicht auf derben Effekt aus, und selten erhob er sich zu leidenschaftlicher Sprache. Nichts ließ in ihm die dramatische Kraft ahnen, welche er später enthüllte. Seine Lustspiele enthalten immer dieselbe Liebeskomödie. In jedem Stück finden wir einen mehr oder weniger sonderbaren Gesellen, der mit sich zu Rate geht, ob er lieben soll oder nicht, und der in einem Freund einen gefährlichen Rivalen findet. Die Liebhaber selbst verfallen häufig noch in Unnatur, und wenn sie sich bei ihrer Geliebten in Ungnade sehen, so reden sie im Stil der Asträa gleich von Selbstmord. Man könnte Lessings Wort von den Helden der sogenannten Märtyrer-Tragödie auf sie anwenden: „Sie reden, als ob Sterben und ein Glas Wasser trinken eins und dasselbe sei“.[2])

Wie hoch Corneille damals als Lustspieldichter geachtet wurde, ersehen wir aus verschiedenen Zeugnissen seiner Zeitgenossen.

So rechnet Scudéry in seinem Lustspiel „La comédie des Comédiens“, das 1634 zum erstenmal aufgeführt wurde, die Werke Corneilles bereits zu den beliebtesten Repertoire-Stücken der wandernden Truppen. Eine andere Schrift aus derselben Epoche spottet über das Benehmen gewisser unbedeutender Poeten, die im Theater eine Stunde lang die Köpfe in die Höhe recken, um von einem der berühmten Dichter bemerkt zu werden und ihn grüßen zu können. „Dort sitzt Rotrou, oder Du Ryer!“ ruft der eine. „Er hat mein Stück, das ihm ein Freund neulich vorlegte, recht gelobt.“ Dann wird das ergötzliche Treiben eines andern geschildert, der sich eine Weile entfernt und sich später entschuldigt, daß er die Gesellschaft verlassen habe. Aber er habe Herrn Corneille begrüßen müssen, der tags zuvor von Rouen angekommen sei, und der ihn am

[1]) In der „Place Royale“, V, 7, 74, sagt Angélique:

> Un cloître est désormais l'objet de mes désirs:
> L'âme ne goûte point ailleurs de vrais plaisirs.

Und wie hätte ein solches Wort verletzen können? In der „Comédie des Tuileries“, an der Corneille später für Richelieu mitarbeitete, ist allerdings in dem ihm zugeschriebenen dritten Akt wieder die Rede von den Göttern, aber vielleicht war dies eine Bedingung des Kardinals, der freilich gegen den kühnen Vers (III, 2, 42):

> „Au retour d'Italie être encor scrupuleux“

nichts einzuwenden hatte.

[2]) Dramaturgie, 3. Stück. Schon zu Corneilles Zeit spottet Maréchal in seinem „Railleur“ über diese Manie (III, 3, 30):

> — — le mal est bien divers,
> De mourir en effet et de mourir en vers;
> Les poëtes, les amans, quand l'ardeur les convie,
> Meurent tous, et jamais ils ne perdent la vie.

nächsten Morgen zu Mairet führen und ihm ein neues dramatisches Werk zeigen wolle.[1])

Es war eine Zeit befriedigenden Schaffens für Corneille, und er mag später, nachdem er seinen Ruhm fest begründet hatte, oft mit Sehnsucht auf die Epoche seines jugendlichen Strebens und unverkümmerten Hoffens zurückgeblickt haben.

Damals fühlte er in sich bereits das beglückende Bewußtsein der Kraft; er wußte sich auf dem Weg zur Höhe und sah sich schon als Dichter anerkannt. Noch konnte er sich seines jungen Ruhms erfreuen, ohne die Angriffe seiner Gegner fürchten zu müssen.

Wir wissen nicht, ob der Dichter während des längeren Aufenthalts, den er öfters in Paris zu nehmen hatte, dem Kardinal Richelieu vorgestellt wurde. Bei der bekannten Vorliebe des Kardinals für alles, was auf das Theater Bezug hatte, wäre es fast zu verwundern, wenn er sich Corneille nicht schon nach dessen ersten Erfolgen hätte rufen lassen. Indessen liegen uns keinerlei Nachrichten darüber vor. Ebenso wahrscheinlich ist eine weitere Begegnung der beiden Männer im Sommer des Jahrs 1633. Damals begab sich König Ludwig XIII. mit seiner Gemalin, Anna von Österreich, zum Gebrauch der Bäder nach Forges in der Normandie. Die eisenhaltigen Quellen sollten die Königin stärken. Der kleine Ort wurde für einige Wochen der Sitz geräuschvollen, glänzenden Lebens. Der ganze Hof begleitete das Herrscherpaar, und auch Richelieu befand sich in seinem Gefolge. Die Festlichkeiten drängten sich. Selbst ein Theater durfte nicht fehlen. Von Seiten der Provinz wurde alles aufgeboten, den hohen Besuch zu ehren, und der Erzbischof von Rouen, François de Harlay de Champvallon, ersuchte in diesem Sinn auch Corneille um ein Begrüßungs- und Huldigungsgedicht. Der Dichter kam dem Auftrag nach, indem er ihn scheinbar ablehnte. In einem lateinischen Gedicht wandte er sich an den Erzbischof und bat ihn, von seinem Wunsch abzustehen. Die Thaten der Helden zu besingen sei die Aufgabe eines Virgil. Er aber habe sich ein bescheideneres Ziel gesetzt, da seine geringen Kräfte ihm nicht erlaubten, so hoch zu streben. Das Lustspiel sei sein Feld, und darin habe er den Beifall aller, sowol des Hofes und der Gelehrten, als auch des großen Publikums erworben. Allerdings erhebe er sich in seinen Dichtungen manchmal auch zur höheren tragischen

---

[1]) La Pinelière, „Le Parnasse ou la Critique des poëtes“ (1635), S. 60 bis 62. Dort heißt es von jenen Dichtern: „Ils tâchent par toutes sortes de moyens de voir tous ceux qui écrivent. Ils auront la tête levée une heure entière à l'hôtel de Bourgogne pour attendre que quelque poëte de réputation qu'ils voient dans une loge regarde de leur côté, afin d'avoir l'occasion de leur faire la révérence. Ils le montrent à ceux de leur compagnie et leur disent: „Voilà M. de Rotrou, ou M. du Ryer, il a bien parlé de ma pièce qu'un de mes amis lui a depuis peu montrée“. Tantôt ils s'éloigneront un peu d'eux, et reviendront incontinent leur dire: „Messieurs, je vous demande pardon de mon incivilité; je viens de saluer M. Corneille qui arriva hier de Rouen. Il m'a promis que demain nous irons voir ensemble M. Mairet, et qu'il me fera voir des vers d'une excellente pièce de théâtre qu'il a commencée“. S. Corneille, éd. Marty-Laveaux, II, 330.

Sprache, allein dann unterstütze ihn die Bühne mit ihrer Illusion, und Roscius-Mondory wisse die Schwäche seiner Verse zu verbergen, indem er ihnen Feuer und Anmut verleihe. Aber Triumphe, wie die des Königs Ludwig, wolle er mit seinem Lied nicht entweihen, und Richelieus Ehre dürfe er nicht dadurch schmälern, daß er ihn feiere. Er vergleicht dabei jenen mit Achill, diesen mit Nestor, und sagt, Thaten, wie die Besiegung der Hugenotten und die Kämpfe mit Spanien, zu verherrlichen, müsse er anderen überlassen — einem Godeau oder Chapelain, denen er es mit seinem schwachen Gesang nicht gleichthun könne.[1])

Das Gedicht ist für uns hauptsächlich wegen der Äußerungen Corneilles über sich und seine Kunst von Wert.

„Alles Gekünstelte fliehen, erscheint mir die wirkliche Kunst erst[2])

sagt er darin und betont sein Streben, im Lustspiel nur das Bild des wirklichen, den Dichter umflutenden Lebens zu geben. Das Theater sei das Gebiet, auf dem allein er zu arbeiten berufen sei:

„Heische nicht mehr von mir; hier ist die Grenze des Geistes.
Wer mir die Bühne verschließt, schließt meiner Muse den Mund.[3])

Umso entschiedener betont er sein Verdienst um die dramatische Poesie. Mit hohem Selbstgefühl sagt er von sich:

Siegreich steh' ich hier; es beseelt mich die Muse des Dramas,
Und es schmückt mich der Kranz, der um die Stirne sich schlingt.
Wenige kamen mir gleich, doch übertraf mich noch keiner,
Und mir nahe zu stehen, ist schon des Ruhmes genug.[4])

Das stolze Wort, das Corneille damals sprach, hat er durch seine späteren Werke gerechtfertigt. Übrigens scheint es, daß er sein Gedicht nicht während des Hoflagers in Forges überreichte. Denn der Vers 54 erwähnt die Übergabe der Stadt Nancy, welche erst am 24. September 1633 erfolgte. Immerhin könnte Corneille das darauf bezügliche Distichon nachträglich eingefügt haben, da das Gedicht erst im Jahr 1634 zum Druck gebracht ward.

[1]) P. Cornelii Rothomagensis ad illustrissimi Francisci archiepiscopi, Normaniae primatis, invitationem, qua gloriosissimum regem, eminentissimumque cardinalem-ducem versibus celebrare jussus est, excusatio. S. Corneille Oeuvres X, 64.

[2]) v. 19:

Ars artem fugisse mihi est.

[3]) v. 39 und 40:

Hic mihi sunt fines, nec me quaesiveris extra:
Carminibus ponent clausa theatra modum.

[4]) Hos gestit versare modos; hic nescia vinci
Nostro coronato vertice laurus ovat:
Me pauci hic fecere parem, nullusque secundum,
Nec spernenda fuit gloria pone sequi.

Man vergleiche damit ein ähnlich selbstbewußtes Wort, das er in einem späteren Gedicht, „Excuse à Ariste“, v. 36 sagt:

„Je sais ce que je vaux et crois ce qu'on m'en dit.“

Da man ein Schauspiel in Forges hatte, und in dem Repertoire Corneilles Lustspiele gewiß nicht fehlten, lag es nahe für den Dichter, sich auch daselbst einzufinden. Forges liegt nur etwa 40 Kilometer nordöstlich von Rouen, und die Reise war somit nicht allzu beschwerlich. Während dieses Aufenthalts mag Corneille dem Kardinal näher getreten sein; vielleicht erregte er auch schon damals die Aufmerksamkeit der Königin Anna. Jedenfalls erfolgte bald nach dem Aufenthalt in Forges Corneilles Eintritt in die Gesellschaft der dramatischen Dichter, die für Richelieu arbeiteten. Wahrscheinlich bezog er seitdem ein jährliches Gehalt von fünfhundert Ecus. Am 4. März 1635 wurde das erste Stück, das man den „fünf Autoren" verdankte, die „Comédie des Tuileries", vor der Königin aufgeführt.[1]) Der dritte Akt dieses Lustspiels wird Corneille zugeschrieben. Einzelne Wendungen und Ideen, die darin vorkommen, und die man auch in anderen Dichtungen Corneilles findet, scheinen diese Tradition zu bekräftigen. Doch währte die Beteiligung Corneilles an den dramatischen Spielereien Richelieus nicht lang. Man weiß, daß der Kardinal ihm wegen seines wenig fügsamen Sinns zürnte, und daß sich der Dichter bald nach Rouen zurückzog, wo ihn, wie er vorschützte, Familienangelegenheiten fesselten. Er erkaufte seine Freiheit mit der Gunst des Ministers, denn er war nicht der Mann, sich seinen Weg vorschreiben zu lassen. In ihm wogte es auf und ab; neue Entwürfe drängten sich in seinem Geist, und ratlos versuchte er sich in der verschiedensten Manier. Leider giebt uns kein Brief, kein Tagebuch, keine Freundesaufzeichnung Nachricht über Corneilles Pläne und Hoffnungen in jener so wichtigen Epoche seiner Entwicklung. Aber seine Werke sprechen für ihn und erlauben einen sicheren Rückschluß. Wir sehen, wie er sich für die Fabrikarbeit unter Richelieus Aufsicht für zu gut hielt. Er fühlte sich zu Größerem berufen, wenn er auch seinen eigentlichen Beruf zur tragischen Poesie erst dunkel erkannte. Zum erstenmal versuchte er sich nun im höheren Stil. Aber indem er sich der Tragödie zuwandte, mußte er sich zunächst an die Vorbilder des klassischen Altertums halten. Die Lustspiele der Alten, sowie die Stücke der italienischen Stegreifkomödie schienen auch damals schon für ein feineres Publikum nicht passend, und die Idee einer Umbildung und Modernisierung des Lustspiels konnte sich einem selbständigen Dichter leicht aufdrängen. In der Tragödie dagegen standen die Werke der Griechen als unerreichte Muster da, und wenn sich das antike Theater auch nicht in die neue Zeit übertragen ließ, so strahlte es doch aus der Ferne in solchem Glanz der Hoheit und Schönheit, daß es dem modernen Kunstdrama, das nicht wie das englische und spanische aus dem Volk erwuchs, gewisse Gesetze als unabänderlich auferlegte. Besonders bewunderte man Euripides, dessen Pathos schon einen mehr modernen Charakter trägt, und neben ihm Seneca, dessen rhetorisch gehaltene, auf gewaltsamen Effekt hinzielende Tragödien als den Dichtungen der großen griechischen Tragiker ebenbürtig geschätzt wurden, ja ihrer derberen Haltung wegen leichter begriffen und nach-

[1]) Über die „fünf Autoren" und ihre Werke s. Bd. I, S. 225 ff.

geahmt werden konnten. Darum hatte sich die junge französische Tragödie an diesen Mustern zu bilden gesucht, und war besonders durch Mairet in ihrer Richtung bestärkt worden. Auch Corneille sah sich veranlaßt, zunächst hier anzuknüpfen, wenn er sich der tragischen Muse zuwenden wollte.

So entstand seine Tragödie „Medea". Ein Brief Balzacs an Boisrobert vom 3. April 1635, also schon vor dem Bruch mit dem Kardinal, rühmt die Kunst Mondorys in der Rolle des „Jason". Die erste Aufführung des neuen Stücks muß also schon früher stattgefunden haben.[1]) Die „Medea" ist indessen kaum als eine Originaldichtung Corneilles anzusehen. Sie ist vielmehr eine ziemlich getreue Bearbeitung der gleichnamigen Tragödie des Seneca, nur daß Corneille das lateinische Stück mit einigen Stellen aus Euripides verbrämt und durch eigene Zuthat erweitert hat. Euripides führte in einer kurzen episodischen Scene den König Ägeus von Athen in sein Trauerspiel ein, um der racheglühenden Kolcherin die Aussicht auf ein Asyl zu eröffnen. Seneca strich den König, aber Corneille nahm ihn nicht allein in sein Stück wieder auf, sondern hatte noch die unglückliche Idee, ihn als liebeberauscht hinzustellen und ihm eine größere Rolle zuzuweisen. Er mochte fühlen, daß die Handlung der antiken Tragödie, des Chors beraubt, für die moderne Bühne zu einfach ist, und diese Beobachtung verleitete ihn wahrscheinlich zu dem Fehler, den greisen Ägeus als Bewerber um die Hand Kreusas hinzustellen. Die unselige Vorliebe für die ritterliche Galanterie, welche in der klassischen Tragödie der Franzosen so manche Sünde verschuldete, machte sich schon zu Corneilles Zeit geltend. Ägeus wird von der Königstochter abgewiesen und wagt in seiner Erbitterung einen Überfall auf die arglos am Gestade des Meers sich ergehende Prinzessin. Jason und sein Freund Pollux kommen ihr zur rechten Zeit zu Hilfe, bezwingen die räuberische Schar der Athener und nehmen Ägeus selbst gefangen. In den Kerker geworfen, erwartet er den Tod, erlangt aber durch die Zauberkräfte Medeas, die sich an Kreusa rächen will, seine Freiheit wieder und bietet alsbald seiner Retterin die Ehe an. Wir sind hier weitab von der antiken Tragödie und schwimmen im vollen Strom moderner Romantik. Kreusa, die mit gutem Bedacht weder im griechischen noch im römischen Stück erscheint, zeigt sich uns bei Corneille als galante Prinzessin, die, einer echten Precieusen gleich, über die Natur der Liebe redet,[2]) und es glücklich so weit bringt, daß sie den Rest unserer Teilnahme verscherzt. Denn nachdem sie Medea ihres Gatten beraubt hat, äußert sie noch die armselige Gier nach dem Prachtgewand der Fremden und wird somit selbst die Veranlassung ihres Untergangs.[3]) Auch vermeinte Corneille dadurch größeren Eindruck zu erzielen, daß er König Kreon und seine Tochter, von dem höllischen Feuer gepeinigt, auf der Bühne umher rasen ließ. Wenn aber irgendwo,

[1]) Gedruckt erschien die „Medea" erst im Jahr 1639. Paris, bei François Targa. Über Corneilles „Medée" s. ausführlichen Aufsatz von Heine in Körting & Koschwitz' „Französischen Studien", I. Bd. 3. Heft 1881.

[2]) Vergl. z. B. II, 5, v. 23 ff.

[3]) II, 4, v. 23: „La robe de Médée a donné dans mes yeux".

war es hier am Platz, die Katastrophe nur erzählen zu lassen, wie die beiden alten Dichter es gethan. Denn der Zuschauer wendet sich von dem Bild der körperlichen Leiden widerwillig hinweg und die Scene wirkt nur abschwächend.

Überhaupt ist die Charakteristik der Personen, wo sie nicht eine einfache Übertragung des Vorbilds ist, verfehlt. Jason ist noch niedriger hingestellt als in der antiken Tragödie. Er ist nicht bloß untreu, er ist auch gemein. Als Kreusa ihm ihr Verlangen nach dem Kleid Medeas mitteilt, geht er ohne Zögern auf den Gedanken ein, versteckt sich in der Nähe seiner ehemaligen Wohnung, um Medeens Dienerin zu erspähen, mit ihr allein zu sprechen und mit ihrer Hilfe das Gewand zu erlangen! Am auffälligsten ist die falsche Behandlung des Charakters der Medea selbst. Großartig und erschütternd erscheint sie bei Euripides. Dort ist sie das wilde, barbarische, aber kraftvolle, heroische Weib, die gereizte Gattin, die beleidigte Mutter, die in einem Anfall von Wut zur Tigerin wird. Bei Seneca hat sie von ihrer Größe bereits viel eingebüßt. Die Aufgabe des Dichters bestand darin, den Charakter der Sage zu wahren, die Hoheit des tragischen Vorgangs nicht zu schmälern und doch die menschliche Natur Medeas zu betonen. Ihre Zauberkraft durfte nicht besonders hervorgehoben werden, weil man sich sonst fragen mußte, warum sie ihre Künste nicht früher zur Abwendung des ganzen Unglücks benutzt habe? Nur wenn Medea als leidendes, verschmähtes, mit schnödem Undank verfolgtes, überall verstoßenes Weib erscheint, wenn wir sehen, wie sie aus Liebesleidenschaft gefehlt hat, und nun von derselben Leidenschaft, von wilder Eifersucht zur Raserei gebracht wird; wenn wir, mit einem Wort, eine furchtbar grimmige Menschennatur, aber doch eine Menschennatur in ihr sehen, dann allein wird sie uns verständlich, dann allein erregt sie trotz ihrer Frevel unser tiefes Mitgefühl. So hat sie denn auch Euripides gezeigt. Bei Corneille aber betont sie jeden Augenblick ihre Zauberkraft. Durch einen Schlag mit ihrem Zauberstab öffnet sie den Kerker des gefangenen Ägeus und befreit ihn von seinen Ketten. Sie giebt ihm einen Ring, der ihn unsichtbar macht; sie vermag einen Menschen so an die Scholle zu binden, daß ihm jede Bewegung unmöglich wird. Kurz, sie beherrscht Himmel und Erde, sie gebietet dem Blitz, dem Sturmwind und der Woge des Meers; die ganze Natur ist ihr unterthan.[1]) Darum kann sie auch erklären, daß sie keines Menschen Macht fürchte und den Kampf mit der ganzen Welt nicht zu scheuen habe.[2]) Indem aber Corneille in so scharfer Weise ihre über-

[1]) Nérine, Medeas vertraute Dienerin, sagt von ihr III, 1, v. 10:

> Un mot du haut des cieux fait descendre la foudre,
> Les mers, pour noyer tout, n'attendent que sa loi.
> L'air tient les vents tous prêts à suivre sa colère.
> Tant la nature esclave a peur de lui déplaire.

[2]) Sie sagt IV, 5, v. 53 ff.:

> Non pas que je les craigne, eux et toute la terre
> A leur confusion me livreroient la guerre.
> Mais je hais ce désordre . . .

menschliche Natur betont, entrückt er sie mehr und mehr unserer Teilnahme. Die Medeasage war überhaupt seinem dichterischen Talent nicht angemessen. Der Charakter der Heldin ist zu komplex und verlangt eine eingehende psychologische Schilderung. Corneille aber konnte, wie wir später sehen werden, wol kraftvolle, dämonische Frauengestalten schaffen, aber er stellt seine Personen immer wie aus Einem Guß hin, fertig und entschieden. Medea muß uns dagegen im Zustand des Schwankens, des Seelenkampfes und der Herzensangst gezeigt werden, wenn sie uns bewegen soll. Dieser erste Versuch auf dem Gebiet der Tragödie erhob Corneille noch nicht über die anderen tragischen Dichter seiner Zeit. Selbst in der Sprache nicht. Man sollte denken, daß sich in der „Medea" schon Anklänge an die hinreißende Sprache des „Cid" finden müßten, da die beiden Dichtungen doch zeitlich einander nahe stehen. Gleichwie das Gewitter sich oft durch ein leises Grollen in der Ferne ankündigt, sollte man denken, klinge die geniale Kraft des „Cid" auch schon in einzelnen Lauten der früheren Tragödie an. Allein dem ist nicht so. Wir haben schon gesagt, daß die „Medea", trotz der Änderungen, die sich Corneille erlaubte, nicht als Originaldichtung anzusehen ist. Kräftige Stellen finden sich wol darin, allein sie sind alle dem lateinischen Vorbild entnommen.[1]) Immerhin bleibt der „Medea" das Verdienst, den Dichter in die Tragödie eingeführt zu haben. War es auch nur eine Übersetzung, an der er sich übte, so wurde ihm doch der Stil der Tragödie vertraut. In der „Medea" erprobte Corneille seine Kraft vor der entscheidenden That.[2])

[1]) Selbst das berühmte „Moi" der Medea (I, 5, 48), in dem die französische Kritik das erste Leuchten des tragischen Geistes in Corneille erblicken will, scheint mir nicht kräftiger als die betreffende Stelle bei Seneca.

Nérine:
Dans un si grand revers que vous reste-il?
Medée:
Moi
Moi, dis-je, et c'est assez.

Man vergleiche damit die Verse bei Seneca:

Nutrix:
Nihilque superest opibus et tantis tibi.
Medea:
Medea superest.

Das lateinische „Medea superest" klingt zum mindesten ebenso stolz und kühn wie das französische „Moi".

[2]) Von allen dramatischen Bearbeitern der Medea-Sage steht uns Grillparzer mit seiner wunderbaren Dichtung am nächsten. Euripides ist einfacher; er giebt die Fabel, wie sie ihm überliefert war, aber trotzdem er Medea in der ganzen Herbheit ihres Charakters darstellt, weiß er doch durch die Schilderung des gequälten Mutterherzens und durch das Pathos der Leidenschaft tief zu erschüttern. Es ist schwer, Grillparzers Werk mit dieser antiken Tragödie zu vergleichen. Es steht uns näher, weil es modern gedacht und empfunden ist. So ist die letzte Scene des fünften Akts, in welcher Medea von Jason Abschied nimmt, gewiß großartig. In einer wüsten Gegend trifft Medea den aus Corinth verstoßenen, geächteten, dem Verschmachten nahen Jason, und sagt ihm:

Nach „Medea“ kehrte Corneille wieder zum Lustpiel zurück. Im Jahr 1636 kam seine „Illusion comique“ zur Aufführung.[1]) Abermals griff der Dichter in eine andere Welt und versuchte es mit einer neuen Gattung, dem romantischen Zauber- und Possenspiel. Er knüpfte diesmal an die Stücke der Commedia dell' Arte an, insofern er den Capitan aus denselben herübernahm. Schon Antoine Maréchal hatte ihm das Beispiel dafür gegeben.[2]) In seinem Lustspiel „Le railleur“ erscheint der Capitan Taillebras, der, mit dem überspannten Dichter Lycante wetteifernd, um die Liebe einer jungen Dame wirbt. Der Charakter des Bramarbas ist ganz so geblieben, wie ihn die Spanier und Italiener kannten. Taillebras nennt sich selbstgefällig „den Schrecken des Erdballs“ und rühmt sich der Huldigungen, welche ihm Kaiser und Könige dargebracht haben

Leb wohl! nach all den Freuden früh'rer Tage,
In all den Schmerzen, die uns jetzt umnachten,
Zu all dem Jammer, der noch künftig droht,
Sag ich Dir Lebewohl, mein Gatte.
Ein kummervolles Leben bricht Dir an,
Doch was auch kommen mag: halt aus,
Und sei im Tragen stärker als im Handeln!

Für das moderne Publikum, das gern nach jeder gewaltigen Erscheinung eine sentimentale Abschwächung sucht, ist dieser stimmungsvolle Abschluß eine Wohlthat. Aber die ganze Scene bleibt darum doch eine Abschwächung, und ganz wahr ist dieses Mitleid der in ihrem Elend zur äußerlichen kalten Ruhe sich zwingenden Kindesmörderin nicht. Ich zweifle, ob die Griechen solche Rede gebilligt hätten. Auch die Abschiedsworte Medeas:

Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!

enthalten eine philosophische Bemerkung, die mir mit dem Charakter der Medea nicht recht zu stimmen scheint, und wenn sie ferner sagt:

Die wir im Unglück uns gefunden,
Im Unglück scheiden wir,

so ist das nicht mehr und nicht weniger als eine Pointe, wie wir sie auch bei Corneille gefunden haben. Fern sei es von mir, an Grillparzers Größe mäkeln zu wollen; es soll nur im Vorübergehen gezeigt werden, daß selbst die besten modernen Tragödien, die ihren Stoff aus dem Altertum nehmen, modernen Geist atmen, daß sie modern denken und fühlen müssen. Wir werden auf diesen Punkt zurückkommen, wenn wir von dem Charakter der klassischen französischen Tragödie eingehender reden. Im Vorübergehen sei nur darauf aufmerksam gemacht, daß der französische Dramatiker Ernst Legouvé ebenfalls eine „Medea“ gedichtet hat, und daß eine Vergleichung dieses Stücks mit dem Grillparzerschen beweist, daß Legouvé das letztere Stück gekannt, in den Hauptscenen nachgeahmt und abgeschwächt hat.

[1]) Der spätere Titel des Lustspiels war einfach „L'illusion“.

[2]) In der Vorrede zu seinem „Railleur“, der 1636 aufgeführt und 1638 gedruckt wurde, sagte Maréchal: „Je dirai pourtant en sa faveur que c'est le premier capitan en vers qui a paru dans la scène françoise, qu'il n'a point eu d'exemples et de modèles devant lui, et qu'il a précédé, au moins du temps, deux autres qui l'ont surpassé en tout le reste, et qui sont sortis de deux plumes si fameuses et comiques dans „l'Illusion“ et „les Visionnaires.“ Das letztere Stück von Desmarets datiert übrigens nach der Angabe der Brüder Parfaict aus dem Jahr 1637.

sollen.[1]) Aber wenn ihm ein ernstlicher Kampf droht, flüchtet er ohne Zögern. „Cherchons un autre gite, il fait ici trop chaud!“ sagt er III, 7, 35.

Daß auch Don Quichote öfter auf die Bühne gebracht wurde und durch sein Wesen an den Capitan erinnerte, ist schon früher bemerkt worden.[2])

Folgendes ist der Inhalt des Corneille'schen Lustspiels. Pridamant, ein alter, gestrenger Herr von Adel, hat seinem Sohn Clindor einige tolle Jugendstreiche nicht nachsehen wollen, und ihn dadurch so weit gebracht, daß er das väterliche Haus heimlich verlassen hat und verschollen ist. Voll Verzweiflung hat Pridamand viele Länder durchzogen, um eine Spur seines Sohns zu finden; er hat den Po, den Rhein, die Maas, die Seine und den Tajo gesehen, wie er sagt, allein vergebens. Ein Bekannter geleitet ihn endlich zur Höhle des mächtigen weisen Zauberers Alcandre, in der Nähe von Tours. Damit beginnt das Stück. Alcandre kennt die Geschichte Pridamants und seines Sohns. Der letztere hat lange Zeit im größten Elend gelebt und nur mühsam sein Dasein gefristet, befindet sich jetzt aber in besserer Lage. Diese Mitteilung zu bekräftigen, zeigt Alcandre in einem Zauberbild die kostbaren Kleider, welche Clindor jetzt trägt. Damit ist natürlich der bekümmerte Greis nicht zufrieden, und Alcandre beschließt, ihm die letzten Schicksale Clindors durch seine dienstbaren Geister wie in einem Schauspiel darstellen zu lassen. Diese Komödie in der Komödie fängt mit dem zweiten Aufzug an. Der Capitan Matamore aus der Gascogne hat Clindor als Diener und Sekretär in seine Dienste genommen. Matamore ist in eine junge Dame aus gutem Hause, Isabella, verliebt und zweifelt nicht an seinem Sieg. „Quand je veux, j'épouvante: et quand je veux, je charme“, sagt er (II, 2, 38). Er erzählt, daß er sich früher nicht mehr öffentlich habe zeigen können, weil er mit seiner Schönheit allen Frauen den Kopf verdreht habe, und diese unendlichen Triumphe hätten ihn an der völligen Eroberung der Welt gehindert. Darum habe er Jupiter gezwungen, seine Schönheit etwas abzuschwächen. Seitdem sei er nur schön, wenn er es wünsche. „Et depuis, je suis beau, quand je veux seulement“ (II, 2, 6, 4.). Wenn man überhaupt den übertriebenen, possenhaft verzerrten Charakter des Capitan im Lustspiel als zulässig annimmt, muß man sagen, daß ihn Corneille mit viel Humor behandelt hat. In seiner faden Selbstbewunderung spreizt sich Matamore vor seinem Diener:

„Blick auf mein Antlitz her; es spiegelt sich
In ihm, o Freund, jedwede Tugend ab.“[3])

In der herkömmlichen prahlerischen Weise redet er von seinen Heldenthaten, so lange er keinen Gegner vor sich hat. Kaum aber erblickt

[1]) Vergl. I, 4, 1 und IV, 4, 1 ff.

[2]) Vergl. dritter Abschnitt S. 299.

[3]) II, 2, v. 98:
Contemple, mon ami, contemple ce visage:
Tu vois un abrégé de toutes les vertus.

er seinen Rivalen Adraste in der Ferne, so enteilt er: „Denn“, sagt er, „jener Mensch ist zwar feig, aber in seiner Frechheit könnte er doch Streit mit mir anfangen. In der Stunde meiner Schönheit aber fehlt mir der Mut.[1])

Adraste, ein reicher Edelmann, der Isabella ebenfalls liebt, ist in seiner Werbung nicht glücklicher als Matamore, denn es ist Clindor gelungen, die Neigung des schönen und geistvollen Mädchens zu gewinnen. Adraste hat jedoch den Vater für sich und hofft mit dessen Hilfe zu seinem Ziel zu gelangen. Matamore bedient sich Clindors, um Isabellen seine Gefühle wissen zu lassen, und ist daher sehr empört, als er zufällig ein Gespräch Isabellens mit Clindor belauscht, in welchem der letztere für sich selber redet. Wütend stürmt er aus seinem Versteck, um den falschen Diener zu töten. Nur die Wahl läßt er ihm frei, ob er durch einen Faustschlag wie Glas zerbrochen, ob er bis in den Mittelpunkt der Erde gestoßen, mit einem einzigen Schwertstreich in zehn Stücke gehauen, oder ob er zum Himmel geschleudert werden will, daß ihn dort das Feuer verzehre. Clindor aber hat seinen Herrn schon längst erkannt, als

> „Le souverain poltron, à qui pour faire peur,
> Il ne faut qu'une feuille, une ombre, une vapeur“,

und somit läßt er sich nicht erschrecken; er antwortet vielmehr mit Drohungen und zwingt Matamore, auf jede Bewerbung um Isabellens Hand zu verzichten. In diesem Augenblick stürmt Adraste mit seinen Dienern auf die Scene. Er hat von dem Stelldichein gehört und will den frechen Clindor strafen. Matamore flüchtet in Isabellens Haus, wo er vier Tage lang unter dem Dach versteckt bleibt und nur Nachts in die Küche schleicht, um sich etwas Nahrung zu suchen. Clindor aber setzt sich zur Wehr; er ersticht seinen Gegner, wird umringt und verhaftet. Im vierten Akt sehen wir ihn, zum Tod verurteilt, im Kerker. Aber Lyse, Isabellens Zofe, hat den Kerkermeister durch ein Eheversprechen gewonnen. So gelingt es Isabellen, den Geliebten zu befreien, nachdem sie von den Schätzen ihres Vaters zusammengerafft, was sie gerade hat finden können, und die beiden Paare retten sich durch die Flucht. Im fünften Akt zeigt der Zauberer in einem andern Bild die Flüchtlinge in neuen Verhältnissen. Sie sind Schauspieler geworden, und man sieht sie in der letzten Scene einer Tragödie auftreten, in der Clindor ermordet wird und Isabella vor Schmerz darüber stirbt. Pridamant, der nicht weiß, daß es sich hier nur um ein Schauspiel handelt, ist vor Schmerz außer sich, wird aber durch Alcandres Kunst schnell beruhigt; denn auf dessen Wink erhebt sich ein Vorhang, und die Totgeglaubten treten mit anderen Schauspielern auf die Bühne, ihre Kasseneinnahme zu theilen. Jetzt erst begreift Pridamant die Stellung seines Sohns und erklärt sich mit derselben zufrieden, nachdem ihm der Zauberer in warmen Worten die Achtung geschildert hat, in der das Theater allenthalben steht.[2])

---

[1]) II, 2, 115:
Lorsque j'ai ma beauté je n'ai point ma valeur.

[2]) Siehe Teil I, Seite 227.

Die Biographen und Erklärer Corneilles haben diesem Lustspiel eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. In der That erwies Corneille schon hier seinen Beruf für die Tragödie, indem er, ohne es zu wollen, dem Capitan öfters eine Sprache in den Mund legte, welche jeden komischen Anstrich verlor und so volltönend war, daß er sie ebensogut einem seiner späteren Helden hätte geben können. Einige Beispiele seien hier angeführt. Matamore ruft II, 2, 13:

„Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons, et gagne les batailles“.

Die Verse sind so heroischen Charakters, daß Boileau sich nicht scheute, sie zum Lob des Prinzen Condé zu verwerten. In Boileaus Epître IV („Au roi“), Vers 133, heißt es:

Condé, dont le seul nom fait tomber les murailles,
Force les escadrons et gagne les batailles.

Im dritten Akt (Sc. 4, Vers 1 ff.) legt Corneille dem Capitan folgende Verse in den Mund:

Respect de ma maîtresse, incommode vertu,
Tyran de ma vaillance, à quoi me réduis-tu?
Que n'ai-je eu cent rivaux en la place d'un père,
Sur qui, sans t'offenser, laisser choir ma colère!

Und Marty-Laveaux bemerkt mit Recht in seiner Ausgabe (II, Seite 424), daß diese Stelle den Cid nicht verunzieren würde. Eine weitere Anregung hat Boileau im fünften Akt (Sc. 5, v. 1) gefunden. Dort heißt es:

Ainsi de notre espoir la fortune se joue,
Tout s'élève ou s'abaisse au branle de sa roue.

was sich bei Boileau, Epître V, Vers 133 folgendermaßen gestaltet:

Qu'à son gré désormais la fortune me joue
On me verra dormir au branle de sa roue.[1])

Doch auch außerdem scheint uns das Lustspiel, mit dem Corneille die Thätigkeit seiner ersten Epoche abschloß, bemerkenswert durch den Humor, der sich allerdings neben vielfachen Längen darin geltend macht, und mehr noch durch die feine Zeichnung Isabellas. Wir haben hier eine für die damalige Zeit sehr gelungene Charakterschilderung. In Isabella verbindet sich heitere Laune und Anmut mit warmem Gefühl. Neckisch und gewandt weist sie Adraste, den unwillkommenen Bewerber, zurück:

Die Dinge tragen oft verschied'ne Namen:
Mir gilt als Dornen, was ihr Rosen nennt;
Was ihr als Huldigung und Liebe preist,
Erscheint mir als Verfolgung und als Qual.[2])

---

[1]) Der erste Vers ist wörtlich Rotrous „Doristée“ (1634), I, 2, v. 106 entnommen. Cléagénor klagt dort:

Ainsi de notre espoir la fortune se joue.
Ainsi les plus heureux ont un frêle destin,
Et tel n'est pas le soir ce qu'il fut le matin.

[2]) II, 3, 19:

Innig aber wird sie, wenn sie von ihrer Liebe zu Clindor spricht:

> Das ganze Glück der Erde liegt in ihr
> Und sie allein macht mir das Leben teuer.
> — — — — — — — — — —
> Für Dich mißhandelt werden ist ein Trost,
> Und jede Qual gilt mir gleich einer Gunst,
> Wenn ich für Dich sie leide.[1])

Ihr warmes Herz offenbart sich, wenn sie die Thür des Kerkers öffnet, um den Geliebten zu befreien, und ihre Sprache wird in diesem Moment besonders einfach und natürlich. „Lyse, wir werden ihn sehen!" sagt sie mit erstickter Stimme, und ihre Begleiterin sucht sie zu beruhigen, indem sie warnend sagt: „Wie seid Ihr außer Euch![2])

Die „Illusion" schließt die erste Epoche in Corneilles Dichterleben ab. Mit ihr endet seine Lehrzeit. Obwol in ihren poetischen Ergebnissen nicht gerade reich, ist diese Zeit doch von hohem Interesse für jeden, der die Entwicklung Corneilles verfolgen will. Sein Talent entfaltete sich im ganzen langsam; sein Erstlingswerk stellte ihn nicht, gleich anderen Dichtern, alsbald in die Reihe der bahnbrechenden Männer! Er warf nicht wie der jugendliche Schiller seinen erschreckten Zeitgenossen ein Werk flammender Leidenschaft entgegen. Dazu war sein Geist zu fest in sich gegründet, und er hatte zunächst auch die Schwierigkeiten zu überwinden, welche ihm die Sprache sowol, wie die noch ungefüge Kunst der Scene boten.

Gewiß, die Jugendwerke Corneilles gehören nicht zu den Dichtungen, welche ewiges Leben haben. Erst mit dem „Cid" betrat er die Bahn, die ihn zur Höhe führen sollte. Allein so groß auch der Unterschied sein mag, der zwischen seinen früheren Lustspielen und den Dramen seiner reifen Jahre besteht, man erkennt doch auch in den ersteren bereits viele Grundzüge des poetischen Charakters, wie er sich in der Folge entwickelte. Von Anfang an zeigte Corneille den festen, verständigen, seines Ziels klar bewußten Sinn, und nicht minder bewahrte er Adel und Reinheit des Geistes. In seinen Stücken atmet man reine Luft, und man kann sagen, daß Corneilles Muse immer keusch geblieben ist.

> Nous donnons bien souvent de divers noms aux choses:
> Des épines pour moi, vous les nommez des roses;
> Ce que vous appelez service, affection,
> Je l'appelle supplice et persécution.

[1]) III, 8, 13:

> Un bien qui vaut pour moi la terre tout entière,
> Et pour qui seul enfin j'aime à voir la lumière.
> — — — — — — — — — —
> Mais pour vous je me plais à me voir maltraitée.
> Il n'est point de tourment qui ne me semble doux,
> Si ma fidélité les endure pour vous.

[2]) IV, 9, 1: Isabelle:
Lyse, nous l'allons voir
Lyse:
Que vous êtes ravie!

So entwickelt sich der Genius des Dichters langsam, aber sicher. Sein Geist reift und kräftigt sich, seine Menschenkenntnis wächst, die Geheimnisse der Sprache werden ihm vertraut. In dem fortwährenden Ringen mit seiner Aufgabe, dem Bestreben, das Drama weiterzuführen, findet er endlich den rechten Stoff, im rechten Augenblick. Da verkörpert er, von einer alten Heldensage begeistert, in dem „Cid" das Ideal seiner Zeit, und reißt durch die Poesie, den Schwung und die jugendliche Anmut, womit er seinen Rodrigo und dessen heroische Geliebte verklärt, sein ganzes Volk zum lautesten Enthusiasmus hin. Er begründet damit die französische Tragödie, wie er einige Jahre später, zur Komödie zurückkehrend, durch seinen „Menteur" auch das wahrhafte Lustspiel kennen lehrt.

V.

Der Cid.

Gering nur ist die Zahl der Dichtwerke, die sich einer ewigen Jugend erfreuen. Umso teuerer sind sie dem Volk, dem sie angehören und das gern die kleinen Schwächen übersieht, welche der Kritiker vielleicht an ihnen entdeckt. Ja, oft geben diese Schwächen einem solchen Werk erst das charakteristische Gepräge; sie spiegeln den Geist der Zeit, in der die Dichtung entstanden ist, deutlich ab und sichern ihr dadurch den Eindruck der Wahrheit und des Lebens. Anschauungen einer früheren Zeit, die uns heute fremd sind, werden uns begreiflich, wenn sie von solchen Werken getragen werden.

So enthüllte der Genius des Dichters im „Werther", was die Brust von Tausenden und aber Tausenden, ihnen selbst unbewußt, bewegte, und die „Räuber" des unerfahrenen Jünglings von der Karlsschule wirken heute noch zündend auf jugendliche Herzen, mag man den Schwulst und die Übertreibung dieser Dichtung im einzelnen noch so sehr tadeln.

Durch Werke dieser Art geht eben ein Hauch von Begeisterung und Idealität, der allen Widerstand überwindet. Das stürmische Blut der Jugend pulsiert in ihnen; sie wenden sich an die edlere Natur des Volkes und führen es in eine Welt der Gefühle und Anschauungen, welche bei aller Verschiedenheit der Äußerung im Grunde doch immer dieselbe bleibt.

Daß aber eine Dichtung dieses Charakters Erfolg habe, muß sie zur richtigen Zeit kommen. „Werther" würde heutzutage zwar auch geschätzt werden, den Triumphzug um die Welt aber würde er nicht mehr machen. Sollen solche Werke ewigen Ruhm erwerben, so müssen sie als die Boten einer neuen, aufstrebenden Zeit erscheinen; sie müssen sozusagen nicht das Werk eines einzelnen sein, die ganze Nation muß an ihnen mitgeschaffen haben. Nur wenn sie das Denken und Fühlen einer ganzen Epoche in hervorragender Form zum Ausdruck bringen, wenn sie wie die Stimme des Volkes selbst sind, dann nur werden sie im Bewußtsein der Nation auch für alle späteren Zeiten leben.

Ein solches Werk ist der „Cid", die bekannteste und populärste Dichtung Corneilles, welche im Jahr 1636 wenige Monate nach seiner „Illusion" zur Aufführung kam. Manche spätere Tragödie des Dichters, wie sein „Horace" oder „Cinna", mag in gewisser Hinsicht vollendeter sein, keine birgt in sich einen solchen Zauber wie der „Cid", der das Heldenideal des 17. Jahrhunderts zum lebendigsten Ausdruck brachte.

Die Thätigkeit für die Bühne war in den Jahren, die uns jetzt beschäftigen, bereits sehr groß und die Zahl der dramatischen Dichter beträchtlich. Im Jahr 1636 wurde dem Publikum eine Reihe neuer Stücke der angesehensten damaligen Dramatiker geboten. Neben der „Illusion" von Corneille finden wir Lustspiele und Tragödien von Benserade, Desmarets, Maréchal, Rotrou, Scudéry und Tristan. Rotrou allein erschien mit vier dramatischen Werken, unter welchen sich die „zwei Sosier" (Les deux Sosie) besonderen Beifalls erfreuten; Scudéry trat mit seinem ersten Trauerspiel „Der Tod Cäsars" nebst zwei anderen Stücken hervor, und besonders erwarb sich Tristans „Mariamne" ungeteilten Beifall. Zu der großen Liste neuer dramatischer Dichtungen fügte nun auch Corneille seinen „Cid". Wir wissen, daß er bereits in seinen früheren Werken Reformen versucht, aber trotz aller Mühe nur geringe Fortschritte erzielt hatte. Auf die rechte Bahn soll ihn erst ein älterer Freund gewiesen haben, de Chalon, der früher als Sekretär im Dienst der Königin Anna von Österreich gestanden und sich seit einiger Zeit nach Rouen zurückgezogen hatte. In der Umgebung der Königin beschäftigte man sich vielfach mit der spanischen Litteratur, die gerade damals ihre klassische Höhe erreicht hatte. So soll denn Chalon die Aufmerksamkeit des Dichters auf die spanische Bühne gelenkt haben. Ob dies wirklich nötig war, ist jedoch fraglich. Das spanische Drama mußte damals jedem, der sich mit dem Theater beschäftigte, bekannt sein, sowie die dramatischen Dichter unserer Zeit das französische Theater nicht übersehen dürfen, selbst wenn sie entgegengesetzte Wege wandeln. Hardy, Rotrou, Scudéry und viele andere hatten bereits spanische Stücke bearbeitet. Warum soll Corneille allein auf diese anregenden Vorbilder nicht aufmerksam gewesen sein? Die „Illusion" giebt ja den Beweis, daß dem so war. Aber man erzählt weiter, Chalon habe den jungen Dichter überhaupt ermutigt, sich dem höheren Schauspiel zu widmen, und ihn geradezu auf den spanischen Dramatiker Guillen de Castro verwiesen. Diese Nachricht klingt wahrscheinlicher. Jedenfalls fand Corneille in einem Schauspiel des genannten Dichters den Stoff zu seinem neuen Drama; noch mehr, er fand dort auch, was er so lange gesucht hatte: die neue Weise der dramatischen Dichtung. Guillen de Castro war zu Valencia im Jahr 1569 geboren und im Jahr 1631 nach bewegtem Leben in großer Armut zu Madrid gestorben. Er war also ein Zeitgenosse Lope de Vegas und ein Vorläufer Calderons. Dem Theater hatte er sich erst in späterer Zeit gewidmet, mit seinen Schauspielen aber großen Ruhm geerntet. „Er wäre noch berühmter geworden", sagt ein naiver Biograph Castros aus dem vorigen Jahrhundert, „wenn er das Duell und das eheliche Unglück weniger oft behandelt hätte."[1]) Unter seinen dramatischen Werken ist das Schauspiel „Las mocedades del Cid" (die Jugendthaten des Cid) am

[1]) Siehe Vincente Ximeno, Escritores del reyno de Valencia 1747 (2 Bde., 1. Bd. S. 305) und E. Justo Pastor Fustér, Biblioteca Valenciana (2 Bde. Valencia 1827; eine Bearbeitung des erstgenannten Werks; I, S. 235). Ximeno spricht von dem unruhigen Geist des Dichters und seinem unlenksamen Sinn, der ihn die Gunst seiner mächtigen Beschützer habe verscherzen lassen.

bekanntesten. Er behandelt darin das erste ruhmreiche Auftreten des bekannten spanischen Nationalhelden, sein Eintreten für den beleidigten Vater und sein Verhältnis zu Ximena, der Tochter des von ihm erschlagenen Gegners. Das spanische Theater war, gleich der englischen Bühne, frei in seinen Bewegungen und konnte eine Welt voll Leben in glänzenden Bildern zur Entfaltung bringen. Guillen de Castros Cid erinnert in seiner Anlage, dem raschen Gang und dem Wechsel der Scenen an die historischen Schauspiele Shakespeares. Aus dem rauhen, bluttriefenden, abenteuernden Kriegsmann, wie er noch in der alten Chronik erscheint, war der Cid allmählich zu einem Muster echter Ritterlichkeit umgewandelt worden. Das schloß eine gewisse Rauheit und die Freude am Blut nicht aus. In dem ganzen Stück pulsiert dramatisches Leben, und wenn sich auch hier und da kindlich plumpe Züge finden, welche dem heutigen Geschmack unbegreiflich dünken, so sind doch viele Scenen wahrhaft groß und ergreifend.

Castros Stück ist so wichtig für uns, daß wir es genauer betrachten müssen. Es ist nicht in Akte, sondern in drei „Tage“ eingeteilt und umfaßt den Zeitraum von drei Jahren. Der erste „Tag“ führt uns zunächst in den Palast des Königs Don Fernando. In Gegenwart des ganzen Hofes schlägt der König den jugendlichen Don Rodrigo zum Ritter und überhäuft ihn mit Ehrenbeweisen aller Art, worüber unter den anwesenden Großen manch neidisches Wort fällt. Die Damen dagegen haben nur Blicke der Bewunderung für den schönen Jüngling. Die Prinzessin Doña Urraca schnallt ihm selbst die Sporen an und verrät, gleich ihrer Freundin Ximena, durch einzelne Äußerungen die Neigung, die sie zu ihm beseelt. Nach dem Ende des feierlichen Vorgangs entläßt der König seinen Hof und behält nur seine vertrauten Räte zurück. Er will seinem Sohn, dem Infanten Don Sancho, einen Gouverneur zur Seite stellen, und teilt den Versammelten mit, daß er nach reiflicher Überlegung den greisen Don Diego, Rodrigos Vater, mit diesem Ehrenamt bekleide. Darüber erhebt der tapfere Graf Gormaz, der den Beinamen Lozano, der Stolze, trägt, bittere Klage. Er macht Anspruch auf diese Würde, und es kommt in Gegenwart des Monarchen zu einem heftigen Wortwechsel zwischen ihm und Don Diego. Vergebens sucht der König den Streit der beiden Granden zu schlichten. Der Graf läßt sich schließlich in seinem Zorn so weit hinreißen, daß er seinem Rivalen ins Gesicht schlägt. Die sehr dramatische Scene war gewiß von mächtiger Wirkung. Don Diego, den dieser Schlag entehrt, hebt den Stock, auf den er sich stützt, zur Abwehr und zum Kampf; aber ohnmächtig sinkt sein Arm und in höchster Aufregung zerbricht er den Stab, der ihn nicht geschützt. Er verläßt das Schloß, da ein entehrter Mann nicht länger in der Nähe des Königs weilen darf. Auch der Graf stürmt fort, und dem König, dessen Autorität hier nicht sehr groß erscheint, bleibt nichts übrig, als allen Anwesenden Schweigen über den Vorfall aufzuerlegen, damit er umso leichter vermitteln könne. In der folgenden Scene sieht man Rodrigo in seines Vaters Haus mit seinen zwei jüngeren Brüdern, welche ihm helfen, sich der Rüstung zu entledigen. Ihr Gespräch

wird durch die Ankunft Don Diegos unterbrochen, der verstört nach Haus kommt, seine Söhne mit barschem Ton wegschickt und nach verzweifeltem Monolog sein altes Schlachtschwert von der Wand herablangt. Er will versuchen, ob er es noch einmal zum Kampf schwingen kann, aber sein Arm, der sich zu schwach erwiesen hatte, einen Stock zu heben, vermag noch weniger das Schwert zu führen. So müssen ihn denn seine Söhne rächen, und um ihren Mut zu erproben, ruft er zunächst die beiden jüngsten Söhne, Hernan Diaz und Bermudo Layn. Er faßt sie an den Händen und drückt sie so heftig, daß sie erschrocken auf die Kniee fallen und weinend um Gnade flehen. Die Knaben haben nach Diegos Urteil zu matten Geist, um ihn zu rächen; und er ruft nun seinen liebsten Sohn, Rodrigo. In den Romanzen erscheint dieser als der jüngste; der Dramatiker aber mußte hier von der Tradition abweichen, und um den widrigen Eindruck der Feigheit zu vermeiden, die Brüder als Knaben hinstellen. Rodrigo ist schon beleidigt, daß er, der älteste, zuletzt gerufen wird. Auch empört er sich gegen die Behandlung, die ihm der Vater zu teil werden läßt. Diego ergreift seine Hand und beißt ihn in den Finger: „Wärt Ihr nicht mein Vater, gäb' ich Euch einen Backenstreich“, ruft Rodrigo außer sich. „Es wäre nicht der erste“, entgegnet finster Don Diego und berichtet nun seinem Sohn in fliegenden Worten, was ihm widerfahren. Er heischt Rache von ihm, obwol der Beleidiger der Graf Gormaz ist, dessen Tapferkeit bis jetzt niemand zu widerstehen vermochte.

Allein gelassen, bricht Rodrigo in schmerzliche Klagen aus. Jetzt erst hören wir von der Liebe des Jünglings zu Doña Ximena. Die Väter wissen in dem spanischen Drama nichts von der Neigung der Kinder. Rodrigos Gefühl empört sich bei dem Gedanken, daß er den Vater der Geliebten bekämpfen, ihn vielleicht töten solle. Aber so groß auch sein Schmerz ist, er zaudert nur wenige Augenblicke; die Erinnerung an die Schmach, die sein Vater erlitten, heißt ihn jede andere Rücksicht vergessen. Die Ehre rein zu erhalten, ist die höchste Pflicht, und der kastilische Ritter wäre durch einen Schlag ins Gesicht für immer entehrt, er und seine ganze Familie, wenn er die Beschimpfung nicht im Blut des Feindes abwüsche. Rodrigo kennt dies strenge Gebot der Ehre und beschließt, danach zu handeln. Im dritten Bild sehen wir einen großen Platz vor dem königlichen Schloß, und nach den vorausgegangenen dramatisch belebten Scenen läßt der Dichter in meisterhafter Steigerung des Interesses einen der bewegtesten und spannendsten Auftritte folgen, die das Theater überhaupt kennt. An einem Fenster des Palasts zeigen sich Doña Urraca und Ximena, deren Gedanken bei Rodrigo weilen. Don Gormaz und Don Peranzulez, sein Verwandter, kommen in ernstem Zwiegespräch über den Platz. Der letztere sucht den stolzen Grafen im Auftrag des Königs zu einer Ehrenerklärung für Don Diego zu bewegen, allein Don Gormaz weigert sich dessen, da solche Sühnversuche dem Beleidigten die Ehre nicht wiedergeben, wol aber auch noch den Beleidiger entehren. Unter solchem Gespräch gehen die beiden Männer vorüber; ihr Gesichtsausdruck, der Eifer ihrer Rede erfüllt die Frauen am

Fenster mit Unruhe. Sie ahnen eine unglückliche Verwicklung, und dieser Eindruck wird noch erhöht, als sie gleich darauf Rodrigo in heftiger Aufregung erscheinen sehen. Sie rufen ihn an, aber er vermag ihnen anfangs nicht zu antworten, so groß ist der Sturm der Gedanken, die sich in ihm bekämpfen. Endlich rafft er sich zusammen und antwortet, wenn auch zerstreut, mit einigen Worten der Galanterie. Bald sieht er Don Gormaz und Peranzulez zurückkommen, während gleichzeitig der greise Diego vor die Thüre seiner neben dem Palast gelegenen Wohnung tritt, um seinen Sohn zu entschiedener That anzufeuern. Es ist ein Moment größter Spannung. Unter den Augen des racheflehenden Vaters und der entsetzten Geliebten tritt Rodrigo nun dem Grafen entgegen. Er hält ihn an und fragt ihn mit gedämpfter Stimme, auf den Vater deutend, ob er den Greis dort kenne? Auf die hochmütige Antwort des Grafen folgt die kühne Herausforderung des Jünglings und der Zweikampf. Während Don Diego einerseits durch seine Gegenwart und seine Zurufe den Sohn anfeuert, Gormaz ihn dagegen mit Fußtritten bedroht, eilt Ximena in Verzweiflung herbei, um die beiden Streitenden zu trennen. Doch vergebens; Rodrigos Andringen kann der Graf nicht widerstehen, es kommt zum Kampf und Don Gormaz fällt. Ximena stürzt sich auf ihres Vaters Leiche; das Gefolge des Grafen, das unterdessen zu Hilfe gekommen ist, dringt wutentbrannt auf Don Rodrigo ein, und der junge Held wäre verloren, wenn nicht Doña Urraca dem Kampf Einhalt geböte. Es mag kaum ein Drama geben, das in seiner Exposition klarer und in seinem Gang dramatischer wäre als dieser erste „Tag" des spanischen Stücks. Der zweite „Tag", dem Corneille einen großen Teil seines zweiten und dritten Akts entnahm, der aber mannigfaltiger und bewegter ist als die französische Bearbeitung, zerfällt wieder in mehrere Bilder. In der ersten Scene erhält der König die Kunde von dem Tod des Don Gormaz, und gleich darauf erscheint von der einen Seite Doña Ximena mit einem ins Blut des Vaters getauchten Taschentuch, um von dem König die Bestrafung des Mörders zu erflehen, während von der andern Seite Don Diego sich naht, seinen Sohn zu verteidigen. Don Diego hat seine Wange mit dem Blut des Gefallenen gerieben und damit den Schimpf gelöscht; er kann nun zufrieden sterben und will gern sein Leben lassen, wenn ein Opfer fallen soll. Der König behält sich seine Entschließung vor und verfügt einstweilen die Haft Don Diegos, der jedoch in seinem Zögling, dem Prinzen Don Sancho, einen Fürsprecher und Freund findet. Don Rodrigo hält sich verborgen, doch nicht aus Furcht. Denn in der nächsten Scene bietet er sich Ximenen, die nach Haus gekehrt ist, selbst als Opfer dar. Ein Wettstreit zwischen den Liebenden, die, um dem Gebot der Ehre zu genügen, nun als Feinde einander gegenüberstehen, zeigt die edle Gesinnung der beiden. Rodrigo will von ihrer Hand sterben, sie aber liebt ihn noch, wenn sie auch ihrer Pflicht genügen und mit allen Mitteln vom König die Rache für den Tod ihres Vaters verlangen will. So heißt sie ihn gehen, besorgt, daß man ihn in ihrem Haus sehe, und ihr Ruf darunter leide. Darauf folgt eine Reihe lebendiger Scenen, in welchen der spanische Dichter sich von dem Gang der Geschichte

des Cid leiten ließ, die aber Corneille nicht benutzen konnte. In einem wilden Thal trifft Diego seinen Sohn. Er dankt ihm noch einmal in bewegten Worten für die Rettung seiner Ehre. Der Alte muß nun wissen, welches Opfer ihm sein Sohn gebracht hat, aber er berührt diese Wunde mit keinem Wort, und zeigt hier mehr Takt als Corneilles Diego, der seinen Sohn über den Verlust der Geliebten mit dem Hinweis auf andere Frauen zu trösten sucht. Don Diego hat erfahren, daß die Mauren in das Land eingebrochen sind, und er führt seinem Sohn 500 Reisige zu, an deren Spitze er zum Kampf ausziehen soll.

Eine neue Verwandlung zeigt das Schloß, auf das sich Doña Urraca mit ihrer Mutter zurückgezogen hat. Schwermütig sitzt sie auf dem Balkon und gedenkt Rodrigos, als dieser plötzlich mit seinen Kriegsgefährten erscheint. Er trägt auf seinem Helm einen gelben Federbusch als Zeichen seiner Trauer, und in dem Zwiegespräch, das nun folgt, zeigt sich die geheime Liebe der Infantin wie die zartfühlende Zurückhaltung des Ritters. Dann folgt eine Schlachtscene, in der die Mauren vor Rodrigos Kraft erliegen, und die letzte Scene führt uns wieder an den Hof des Königs nach Burgos. Ein Jahr ist seit dem Tod des Grafen Gormaz verstrichen; Rodrigo kehrt siegreich aus dem Feldzug heim. Noch hat er die blutige That, wegen der ihn Ximena verfolgte, nicht gebüßt. Es ist schwer für den König, den siegreichen Helden zu strafen. Doch Ximena erscheint in Trauergewand vor ihm und erinnert ihn an sein Versprechen. Aus ihren Worten klingt zwar ihre Neigung zu Rodrigo, aber fest wie früher besteht sie auf ihrer Rache, und der schwache König schickt Rodrigo in die Verbannung, nachdem er ihn zum Zeichen seines Danks umarmt hat.

Zwischen dem zweiten und dritten „Tag“ liegt wieder der Zeitraum eines ganzen Jahrs. Die Infantin ist an das königliche Hoflager in Burgos zurückgekehrt, und zu Beginn des dritten „Tags“ klagt sie ihrem Vertrauten, Don Arias, daß sie die Liebe zu Rodrigo noch nicht aus ihrem Herzen habe bannen können; aber sie erklärt auch, daß sie im Interesse ihrer Freundin Ximena jede Hoffnung aufgegeben habe. Im Verlauf des Stücks verkündigt der König, daß er Rodrigo wieder an seinen Hof zurückrufe. Zum drittenmal erscheint Ximena und fordert Rache. Der König, von der geheimen Neigung Ximenens unterrichtet, gestattet, daß ein Bote die falsche Nachricht von Rodrigos Tod bringt. Es geschieht, was er erwartet: erschüttert von der Schreckensnachricht, verrät Ximena ihre Liebe. Als sie jedoch hört, daß man sie getäuscht hat, flammt ihr Zorn umso heftiger auf, und von der Leidenschaft des Augenblicks hingerissen, erklärt sie sich bereit, mit ihrer Hand den Ritter zu belohnen, dem es gelinge, Rodrigo im Einzelkampf zu töten. Dieser selbst weilt unterdessen fern auf einer Wallfahrt in Galicien. In einer Scene mystischen Charakters enthüllt er eine neue Seite seines Wesens. Er trifft auf seinem Zug einen Aussätzigen an, aber während sich seine Begleiter voll Abscheu von dem Elenden abwenden, pflegt ihn Rodrigo mit eigener Hand und teilt mit ihm sein Lager und sein Mahl. Im Schlaf aber verwandelt sich der Kranke: Rodrigo hat keinen Men-

schen gepflegt, sondern St. Lazarus, der ihm nun in verklärter Gestalt erscheint und ihm seine künftige Größe voraussagt. Nach diese Episode, die in dem streng religiösen Sinn des spanischen Nationaldramas ihre Erklärung findet, führt der Dichter wieder in den königlichen Palast zurück. Schon lange schwebt ein Streit zwischen den beiden Staaten Kastilien und Aragon, und ein Krieg erscheint unvermeidlich. Da erscheint ein Abgesandter Aragons, der wegen seiner Kraft weithin berühmte, unbesiegte Don Martin Gonzalez, und schlägt vor, den Streit durch einen Zweikampf zur Entscheidung zu bringen. Er erklärt sich bereit zum Kampf auf Leben und Tod mit jedem Ritter, den ihm der kastilische Adel entgegenstellen werde. Aus der ganzen Schar der kastilischen Ritterschaft wagt es indessen keiner, die Herausforderung anzunehmen; schon will der König den Vorschlag als unpassend zurückweisen, als Rodrigo, aus Galicien heimkehrend, erscheint und alsbald den Übermut des Feindes zu strafen unternimmt. Martin Gonzalez hofft nun, nicht nur seinem Lande den Sieg zu bringen, sondern auch Ximena für sich selbst zu gewinnen. Eine trübe Stimmung lagert über dem kastilischen Hof. Der König denkt an sein Testament, und Ximena sucht eine Stütze bei ihrer Freundin Doña Urraca, der sie ihre Verzweiflung gesteht. Zu stolz jedoch, der Welt ihr Gefühl zu zeigen, kleidet sie sich in ein Festgewand und versucht, heiter zu erscheinen, während der Zweikampf zwischen Rodrigo und Gonzalez über ihr Schicksal entscheidet. Plötzlich kommt die Nachricht, daß ein Ritter mit dem Kopf Rodrigos nahe, und Ximena läßt nun ihrer verhaltenen Leidenschaft freien Lauf. Ja, sie hat Rodrigo heiß geliebt und erfleht vom König jetzt nur die eine Gnade, er möge sie retten vor der verhaßten Verbindung mit dem Fremden. Diese aufregende Scene unterbricht Rodrigo, der als Sieger aus dem Zweikampf hervorgegangen ist und dessen Bote durch ein mißverstandenes Wort die Kunde von seinem Tod verbreitet hat.

Ximena giebt nun jeden längeren Widerstand auf und willigt in die Verbindung mit Rodrigo, nachdem sie fast drei Jahre lang mit sich und der Welt gekämpft hat, um den Manen ihres Vaters durch blutige Rache gerecht zu werden.

Man hat einmal behauptet, es gebe, genau betrachtet, nur eine sehr geringe Anzahl tragischer Stoffe; es seien immer dieselben großen Probleme, die gleichen tragischen Konflikte, welche in den dramatischen Dichtungen aller Zeiten und aller Völker behandelt würden. Mag dieses Wort auch paradox erscheinen, so ist es doch insofern richtig, als die Tragödie sich mit der Darstellung des Menschen befaßt und der Mensch immer durch dieselben Leidenschaften zur tragischen Schuld getrieben wird. Es sind stets die gleichen Kämpfe, die er mit sich und der Welt zu bestehen hat. Aber diese wenigen Probleme — der Kampf des Ehrgeizes mit der Pflicht, der Liebe mit der Ehre und wie sie sonst noch heißen mögen — zeigen sich in den wechselnden Erscheinungen des menschlichen Lebens, in dem Wirbel der einander bekämpfenden Ansichten und Gefühle unter so mannigfaltiger Form, daß sie immer neu erscheinen und daß eine jede Epoche dieselbe in anderer Weise beurteilt.

Der wahre Dichter wird solche Fragen im Geist seines Jahrhunderts und dem Charakter seines Volkes gemäß behandeln. Er wird auf diese Weise das, was seine Zeitgenossen im Innersten bewegte, in lebendiger Form zum Ausdruck bringen und es, von der Dichtung verklärt, den späteren Jahrhunderten überliefern.

Die Geschichte des Cid enthält gewiß ein solches Problem; sie stellt eine Aufgabe, die den Dichter reizen muß. In Spanien erwachsen, mußte diese Sage dort vor allem ihren nationalen Charakter bewahren. Wie aber, fragen wir weiter, hatte sich Corneille dem fremden Werk gegenüber zu verhalten? Wie mußte er vorgehen, um aus dem spanischen Drama eine Originaldichtung zu schaffen, welche dem Sinn und dem Wesen des französischen Volkes entsprach? Denn daß der Cid des Corneille trotz des spanischen Vorbilds eine selbständige Arbeit ist, darüber besteht wol kein Zweifel.

Zwei Hauptschwierigkeiten stellten sich dem französischen Dichter dabei entgegen: der nationale Charakter des spanischen Dramas und die Freiheit, deren sich die spanische Bühne erfreute. Castros Schauspiel feiert vor allem den Nationalhelden und dessen vielbesungene Thaten. Darum folgte auf dieses erste Stück, das die Jugend des Cid behandelte, ein zweites, welches die Thaten des zum Mann gereiften Helden verherrlichte. Der spanische Dichter hielt sich an die Geschichte und gab, wie Shakespeare in seinen Historien, eine Art dramatisierter Chronik. Je vertrauter das Publikum mit den Begebenheiten war, die man ihm auf der Bühne zeigte, umso höher stieg sein Anteil und sein Wohlgefallen daran. Ganz anders gestaltete sich die Aufgabe für Corneille. Wol blieb der Cid der spanische Held, aber es galt doch den einseitigen, national-spanischen Charakter der Sage abzuschwächen und dafür das allgemein menschliche Interesse, das sich in dem Verhältnis Rodrigos zu Chimene findet, mehr zu betonen. Schon deshalb mußte Corneille die Handlung vereinfachen. Die Fülle der Begebenheiten mit den kleinen episodischen Scenen, welche für das spanische Publikum einen besonderen Reiz hatten, mußte weichen und das Hauptgewicht in dem neuen Drama auf den Zwiespalt fallen, der sich zwischen den Geboten der Ehre und der Liebe ergab. Corneille suchte vor allem den Widerstreit der Pflichten zu schildern und eine befriedigende Lösung zu finden. So erhält seine Dichtung einen allgemeineren, humaneren Gehalt. Wie Castro die Wildheit der Chronik in seinem Drama gemildert und den alten Vorkämpfern der Christenheit gegen die Mauren ritterlichen Geist eingehaucht hatte, so wußte Corneille seinerseits manche Erinnerung an das barbarische Mittelalter, die sich noch im spanischen Drama fand, zu bannen und seine Dichtung im Sinn der neuen Zeit umzuwandeln. Sein Cid wurde zum Träger der Anschauungen des 17. Jahrhunderts, und die Ideale von Ehre und Liebe, welche sich jene Epoche gebildet, fanden in ihm den beredtesten und hinreißendsten Ausdruck. Es war dies freilich umso leichter, als diese Ideen selbst ihren Weg aus Spanien nach Frankreich gefunden hatten.

Größer noch waren die Schwierigkeiten, welche Corneille bei dem Bau seines „Cid“ fand, da das französische Drama in seiner Form bereits einen entschiedenen Gegensatz gegen die Beweglichkeit der Spanier aufwies. Wir haben schon gesehen, daß die französische Bühne den Weg zur einfachen, stilvollen, ideal gehaltenen Tragödie eingeschlagen hatte, und Corneille war zu sehr der Sohn seines Volkes und seiner Zeit, als daß er gegen diese Entwicklung hätte ankämpfen wollen. Als er seine „Mélite“ verfaßte, hatte er noch nichts von den dramatischen Regeln gewußt, welche Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung vorschrieben. Er hatte sich einfach an Hardy, als seinen Lehrmeister, gehalten. Seit er aber von dieser neuen Theorie der Komposition gehört hatte, war er bemüht, ihr so viel als möglich gerecht zu werden. Die Rücksicht auf die Regeln beschäftigte ihn ernstlich bei seinen folgenden Lustspielen, wie wir aus den Vorreden ersehen, mit denen er dieselben begleitete. In seiner „Suivante“ fügte er sich sogar allen Forderungen in Bezug auf die drei Einheiten. Er hebt hervor, daß er den Zusammenhang der einzelnen Scenen bewahrt und jedem Akt die gleiche Zahl von Versen (340) gegeben habe. Er befolgte dabei den Grundsatz, daß man zunächst streben müsse, dem Publikum zu gefallen, dann aber auch die Gelehrten zu befriedigen. Bei alledem betonte er seine Freiheit.[1])

Als Corneille das spanische Drama zu bearbeiten unternahm, konnte es ihm nicht in den Sinn kommen, die Ungebundenheit seines Vorbilds zu bewahren. Es war nur natürlich, daß er sein Stück in jeder Weise vereinfachte. Er erlaubte sich zwar die Scene zu wechseln, aber er bewahrte dabei doch die Einheit des Orts. Guillen de Castros Drama spielt bald in Burgos, bald im Okagebirge, bald in Galicien. Corneille verlegte den Schauplatz aller Begebenheiten nach Sevilla, so viel Schwierigkeiten ihm auch aus dieser Anordnung erwachsen mochten. Die Entwicklung, welche im spanischen Drama den Zeitraum von nahezu drei Jahren umfaßt, wird in der französischen Dichtung auf die kurze Spanne von 24 Stunden zusammengedrängt. Corneille wollte die Wahrscheinlichkeit seiner Dichtung erhöhen, indem er die Einheit der Zeit festhielt, und bedachte nicht, daß er sie gerade dadurch bedenklich gefährdete. Ebenso zurückhaltend zeigt er sich in der Vorführung der Begebenheiten. Allerdings läßt er den Grafen Don Gormaz noch auf offener Bühne die Hand gegen Don Diego heben, aber alle anderen Vorfälle, an welchen das Stück so reich ist, werden nur von Augenzeugen berichtet. Auch in diesem Punkt ist er weiter gegangen als sein Vorbild, und hat sich genötigt gesehen, die Zahl der steifen „Vertrauten“ zu vermehren.[2]) Kein

---

[1]) Vergl. das Lustspiel „La suivante“, Epitre dédicatoire (édition Marty-Laveaux, II, p. 119): „Ce n'est pas que je me sois assujetti depuis aux mêmes rigueurs. J'aime à suivre les règles; mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin... et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action, quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec la beauté des événements que je décris.“

[2]) Auch die späteren Ausgaben des „Cid“ zeigen Corneilles Bestreben nach Vereinfachung des dramatischen Gangs. Während in der ursprünglichen

Zweifel, indem Corneille seinen „Cid“ in dieser Weise bearbeitete, raubte er ihm manchen lebendigen Zug, manches Element der Größe. Aber er gab ihm auch größere Einheit, gleichmäßigeren Stil, er prägte ihm den französischen Charakter auf. Seine Dichtung atmete noch den ritterlich-enthusiastischen Geist des spanischen Originals, aber sie zeigte ihn verfeinert, der neuen Zeit angepaßt und über den engen nationalen Standpunkt emporgehoben.

Ganz besonders deutlich aber ist doch der Fortschritt, den Corneille in der Kunst der Komposition und in der Sprache gemacht hatte. Gleich die Exposition ist, wenn auch nicht so farbenreich wie bei Castro, doch klar und dramatisch wirksam. In dem spanischen Drama fällt das Hauptgewicht auf die Pflicht der Rache und das Ehrgefühl wird vor allem betont; erst in zweiter Reihe handelt es sich um die Liebe des jugendlichen Paars. Bei Corneille fällt von Anfang an mehr Gewicht auf die Neigung, welche Rodrigo und Chimene zu einander hegen und die von den Vätern begünstigt wird. Die Liebenden sehen ihre Wünsche der Erfüllung nahe; umso ergreifender wirkt dann die plötzliche Wendung, und umso rührender erscheint die spätere Entsagung.

Die drei ersten Aufzüge sind, gleich dem spanischen Stück, lebendig im Gang und von höchster Spannung. Das Problem, dessen Lösung gesucht werden soll, erregt unsere Teilnahme und die handelnden Personen sind mit treffender Charakteristik gezeichnet. Welchen Fortschritt zeigt der „Cid“ in dieser Beziehung gegen die Marionetten der gleichzeitigen französischen Tragödie! Auch in der Zeichnung der einzelnen Personen hat sich Corneille keineswegs ängstlich an sein Vorbild gehalten. Der stolze Don Gormaz, der vorsichtige Don Diego erscheinen anders bei ihm als bei Castro, selbst Rodrigo und Chimene sind von anderem Geist beseelt. Corneille hat es verstanden, die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf seinen Helden zu lenken und für ihn einzunehmen, bevor er sich nur auf der Bühne zeigt. Wir kennen ihn schon, denn Graf Gormaz trägt Sorge, das Lob des jungen Ritters zu verkünden. Er sagt:

Vor allem zeigen Don Rodrigos Züge
Das edle Abbild eines wahren Helden.
Er stammt aus einem Haus, so reich an Kriegern,
Daß ihre Wiege schon der Lorbeer kränzt.
Des Vaters Heldenmut war wunderbar
Und unerreicht, solang sein Arm noch kräftig.
Die Furchen seiner Stirn erzählen uns
Noch jetzt die Größe seiner Kriegesthaten
Und künden laut, was er einstmals gewesen.
Was ich vom Vater sah, hoff' ich vom Sohn
Und es gefällt mir, liebt ihn meine Tochter.[1])

Form der erste Akt damit beginnt, daß der Graf sich billigend über die Bewerbung Rodrigos äußert und von seiner Hoffnung, Gouverneur des Prinzen zu werden, spricht, muß in der späteren Redaktion Elvire, Chimenens Vertraute, von ihrer Unterredung mit dem Grafen über diese Punkte nur berichten.

[1]) „Le Cid“, I, 1, v. 29 ff.

Der dritte Akt bringt den Höhepunkt der Verwicklung, den Kampf der Liebenden gegen einander und mit sich selbst. Chimene erklärt ihrer Vertrauten, Elvira, daß sie trotz ihres Vaters Tod noch zu Rodrigo wie zu einer Gottheit aufblicke,[1]) aber sie zögert doch keinen Augenblick, zu thun, was sie als ihre Pflicht ansieht. Sie ist entschlossen, bis zum äußersten zu gehen:

> Ich muß mich rächen, also will's die Ehre,
> Dann werd' auch ich, mein Leid zu enden, sterben.[2])

Sie kann Rodrigo nicht tadeln, daß er ihren Vater getötet, denn auch er folgte dem Gebot der Ehre. Die modernen Begriffe von der Ehre haben sich freilich geändert, und wenn der Zweikampf auch noch nicht ganz aus den Sitten der heutigen Zeit geschwunden ist, würde in unseren Tagen ein Dichter Chimenens Pflicht anders aufzufassen haben. So bleibt das Thema zwar immer dasselbe, aber die Behandlung ändert sich mit den Zeiten.

Corneille stellt die Liebenden einander gegenüber; Rodrigo bietet sich als Opfer dar. Er reicht Chimenen das Schwert, auf daß sie seine Brust durchbohre, ihrer Rachepflicht genüge und sein unglückliches Dasein ende. Chimene weigert sich dieser That, sie will keine Mörderin sein, sie will in offenem Gericht vom König Genugthuung für ihres Vaters Tod erlangen. Mit seiner scharfen Dialektik und seiner Freude an schroffen Gegensätzen verschärft Corneille noch die Bitterkeit und Unnatur dieses Verhältnisses. Er steigert den Heroismus zu einem Punkt, daß er unwahr zu werden droht.

> — — — — Da Du so schwer mich schlugst —

ruft Chimene:

> Hast Du bewiesen, daß Du meiner wert,
> Nun zeig' ich mich Dein wert durch Deinen Tod.[3])

Die merkwürdige Scene schließt mit wechselseitigen Klagen über die Nichtigkeit des Glücks, und die zeitweilig hervortretende sanftere Stimmung Chimenens läßt uns ahnen, daß eine Versöhnung früher oder später möglich wird. Wenn dann im vierten Akt Rodrigo als Besieger der Mauren und Retter seines Fürsten ruhmgekrönt heimkehrt, schwindet jede Besorgnis um sein Los. Trotz aller Bemühungen Chimenens erscheint uns sein Leben nicht mehr gefährdet. Die beiden letzten Akte

---

[1]) Vergl. „Le Cid“, III, 3, v. 18:
> C'est peu de dire aimer, Elvire: Je l'adore.

[2]) „Le Cid“, III, 3, 50:
> Il y va de ma gloire, il faut que je me venge.
> — — — — — — — — — —
> Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
> Le poursuivre, le perdre et mourir après lui.

[3]) „Le Cid“, III, 4, 83:
> Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi;
> Je me dois, par ta mort, montrer digne te toi.

sind deshalb nicht mehr von demselben dramatischen Interesse. Sie sind trotz großer Schönheiten im einzelnen zu lang und zu spitzfindig gehalten. In einem Anfall von Verzweiflung fordert Chimene zum Zweikampf gegen Rodrigo auf und erklärt sich selbst als Preis für den Sieger. Als aber die Entscheidung naht und Rodrigo seine Absicht erklärt, sich töten zu lassen, verzweifelt sie. Ihr Gefühl verrät sich; sie fleht ihn an, er möge sie vor einer verhaßten Ehe schützen, und erfüllt ihn durch ein Wort, das ihr entschlüpft, mit neuem Lebensmut:

> Kehr siegreich heim aus diesem Kampf, Rodrigo,
> Der Preis des Siegers ist Chimenens Hand.[1])

Nach dieser Bitte enteilt sie. Rodrigo aber bricht in lauten Jubel aus und ruft die begeisterten Worte:

> Wo wär' ein Feind, der jetzt mir widerstände?
> Heran, ihr Mauren und ihr Navarresen,
> Ihr Helden alle des hispan'schen Landes,
> Vereinigt Eure Scharen wider mich,
> Mein Arm ist nun zu jedem Kampf gefeit.
> Zu hoch ist meine Hoffnung nun gestiegen.
> Ihr seid zu schwach, mich ferner zu gefährden.[2])

In der That ist der Ausgang nicht mehr zweifelhaft. Die Versöhnung und Ehe zwischen Rodrigo und Chimene erscheint nur noch als eine Frage der Zeit. Wir wissen, daß der König Recht hat, wenn er zum Schluß sagt:

> — — — Verschwinden wird
> Der Widerstand, den ihre Ehr' erfordert.
> Vertrau' der Zeit, vertraue Deinem Ruhm
> Und Deinem König![3])

In den letzten Tagen des Monats November 1636 war eine große Vorstellung im Théâtre du Marais. Mondory, Corneilles Freund seit dessen ersten dramatischen Versuchen, hatte den „Cid" zur Aufführung angenommen und, hingerissen von der Schönheit der Dichtung, alles aufgeboten, um ihren Erfolg zu sichern. Neue Dekorationen und glänzende Kostüme erhöhten den Reiz des Schauspiels. Mondory selbst gab den „Cid", Mademoiselle Villiers die Chimene,[4]) und es heißt, die Schau-

---

[1]) „Le Cid", V, 1, 92:

> Sors vainqueur d'un combat, dont Chimène est le prix.

[2]) „Le Cid", V, 1, 94:

> Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?
> Paroissez, Navarrois, Maures et Castillans.
> Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants;
> Unissez-vous ensemble, et faites une armée,
> Pour combattre une main de la sorte animée.
> Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux;
> Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous.

[3]) „Le Cid", V, 7, 67:

> Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi
> Laisse faire le temps, ta vaillance, et ton roi.

[4]) Die Bezeichnung „Mademoiselle" wurde bekanntlich auch für verheiratete Damen gebraucht. Sie bezeichnete die bürgerliche Abkunft.

spieler hätten sich selbst übertroffen. Es war ein glänzender, beispielloser Erfolg. Der „Cid“ wirkte mit der Macht einer Offenbarung, die eine neue dramatische Kunst enthüllte. Die feinste Gesellschaft drängte sich in das Theater und die vornehmsten Herren begnügten sich mit bescheidenen Plätzen in der Ecke, um nur den Zauber der Corneille'schen Verse auf sich wirken zu lassen. Der „Cid“ bildete lange Zeit den Gegenstand jeder Unterhaltung, man citierte ihn, die Kinder lernten die schönsten Stellen auswendig und „Schön wie der Cid“ war bald ein viel gebrauchtes Sprichwort.[1]) Von der Hauptstadt ging das Stück in die Provinz und in das Repertoire einer jeden fahrenden Truppe.

In den Briefen der Marquise de Sévigné finden wir noch an vielen Stellen einen Nachklang dieser Begeisterung. Corneille erinnerte sie an ihre Jugend, da sie noch schwärmte und der „Cid“ ihr als das Ideal der ritterlichen Größe erschien. Viele Jahre später meldet sie ihrer Tochter, daß sie einige Stücke Corneilles wieder gelesen und noch immer dieselbe Bewunderung für den Dichter hege. „Mein alter lieber Corneille soll leben!“ ruft sie ein andermal und gesteht, daß sie immer noch gern von Kämpfen und heroischen Thaten liest.[2])

Das Geheimnis des außerordentlichen Erfolgs, den der „Cid“ errang, birgt sich in der Thatsache, daß kein anderes Stück des ganzen Jahrhunderts den Geist und den Charakter der Zeit so vollständig zum Ausdruck gebracht hat, wie gerade der „Cid“. Was das französische Volk in jenen Jahren fühlte und ahnend voraussah, das Bewußtsein der Stärke und die Größe der kommenden Zeit, das findet sich in Corneilles Drama ausgesprochen. Die Epoche des inneren Friedens und der äußeren Erfolge gab den Franzosen den Schwung jugendlicher Kraft, und in gleicher Weise geht durch den „Cid“ ein Hauch der Begeisterung, des Edelmuts, der ritterlichen Hingabe. In ihm lebt das Feuer der Jugend;

---

[1]) Mondory berichtete im Januar 1637 in einem Brief an Balzac: „On a vu seoir en corps aux bancs de ses loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la Chambre dorée ou sur le siège des fleurs de lis. La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s'est trouvé si petit, que les recoins de théâtre qui servoient les autres fois comme de niche aux pages, ont été des places de faveur pour les cordons bleus, et la scène y a été d'ordinaire parée de croix de chevalier de l'ordre.“ — Pellisson erzählt in seiner „Histoire de l'académie“: „Il est malaisé de s'imaginer avec quelle approbation cette pièce fut reçue de la cour et du public. On ne pouvait se lasser de la voir, on n'entendait autre chose dans les compagnies, chacun en savait quelque partie par coeur, on la faisait apprendre aux enfants, et en plusieurs endroits de la France il était passé en proverbe de dire: cela est beau comme le Cid“.

[2]) Brief vom 23. Mai 1671: „Nous avons relu des pièces de Corneille, et repassé avec plaisir sur toutes nos vieilles admirations“. — Brief vom 9. März 1672: „A propos de comédie, voilà „Bajazet“. Si je pouvois vous envoyer la Champmeslé, vous trouveriez cette comédie belle; mais sans elle, elle perd la moitié de ses attraits. Je suis folle de Corneille; il nous redonnera encore Pulchérie, où l'on verra encore:

La main qui crayonna
La mort du grand Pompée et l'amour de Cinna.

Il faut que tout cède à son génie.“ — Derlei Stellen über Corneille könnte man viele anführen.

wie arm erscheint neben ihm die Poesie der vorausgegangenen fünfzig Jahre; wie greisenhaft erscheint Malherbe neben dem männlichen feurigen Corneille. Was die feine Gesellschaft damals als Ideal verehrte, eine romantische Ritterlichkeit in dem Gewand moderner Galanterie, das fand sie hier verkörpert. Corneilles Dichtung sprühte von Jugendkraft und Jugendmut, sie appellierte an das Herz, an die stürmischen Gefühle der Jugend, und war jedem verständlich, selbst wenn er den Codex der Ritterwelt nicht kannte. Den Zauber zu erhöhen, mit dem er die Herzen gewann, hatte Corneille eine Sprache gefunden, so hinreißend, wohllautend und kräftig, wie sie in Frankreich noch nicht gehört worden war. Weich genug, um jede Schattierung des Gefühls auszudrücken, trug sie einen heroischen Charakter und das Gepräge der Kraft. So wurde der „Cid“ die volkstümlichste Dichtung des ganzen klassischen Jahrhunderts. Und volkstümlich ist er geblieben bis zum heutigen Tag. Er ist so echt national, daß er noch heute in Frankreich bei der Aufführung die Zuschauer zu begeistern vermag, während im Ausland jeder Versuch, ihn neuerdings zur Darstellung zu bringen, mißlungen ist.[1])

Werke, die der lebendige Ausdruck ihrer Zeit sind, müssen auch die Fehler dieser Zeit aufweisen, und der „Cid“ trägt sie deutlich erkennbar zur Schau. Corneille war nicht frei von der Sucht nach Pointen und nahm dieselben umso leichter auf, als er sie auch in seinem spanischen Vorbild fand. Die auffallendsten Pointen sind geradezu aus dem Spanischen übersetzt.[2]) Dem Geschmack seiner Zeit entsprechend, verfällt Corneille öfters in eine gesuchte Redeweise. Er gefällt sich dann in gekünstelter Empfindung und liebt es, in Momenten der Leidenschaft spitzfindige Disputationen anzubringen. Daß sein Drama auch durch die strenge Beobachtung der drei Einheiten verliert, ist schon bemerkt worden, und mit dieser Schwäche hängt es zusammen, daß sich die Rolle der Infantin so nichtssagend gestaltet.[3]) Und doch verschwinden diese Fehler

---

[1]) Bekannt ist Napoleons Vorliebe für Corneille, dessen „Cid“ er sich 1806 in St. Cloud spielen ließ. Ebenso wird erzählt, daß er ihn in der Nacht, die der Schlacht bei Austerlitz voranging, gelesen habe.

[2]) Vergl. die Klage Chimenens über den Tod ihres Vaters, wo sie von dem Blut spricht, das vor Zorn rauche, nicht für seinen König vergossen worden zu sein (II, 8, v. 17):

Ce sang qui tout sorti, fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous.

oder den Vers (III, 3, 8), wo Chimene jammert:

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau...

was heißen soll, daß Rodrigo (die eine Hälfte ihres Lebens) ihren Vater (die andere Hälfte) getötet habe. Für diesen Vers fand Corneille das Vorbild bei Castro:

La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.

Weitere Beispiele dieser Art kann man leicht finden.

[3]) Im Jahr 1734 erschien in Amsterdam ein Buch, das mehrere bekannte Tragödien in einer Bearbeitung enthielt. Der Verfasser hatte sich nicht genannt, man glaubte jedoch, Jean Baptiste Rousseau in der Arbeit zu erkennen. Unter

alle vor dem gewaltigen Eindruck, den die Dichtung als Ganzes hervorbringt. In ihr fand die französische Tragödie ihre erste feste Gestalt, wie sie sich zwei Jahrhunderte lang behaupten sollte. So eröffnet der „Cid" in Wahrheit die Epoche der klassischen Litteratur in Frankreich. Wie Schillers „Don Carlos" die Gährung in den Geistern der deutschen Jugend, wie seine „Jungfrau" und sein „Tell" das Wiedererwachen der nationalen Gesinnung in Deutschland erkennen lassen, obwol diese Dramen nur Episoden einer fremden Geschichte behandeln, so spiegelt sich auch im „Cid" das französische Volk, wie es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dachte und fühlte, so zeigt der „Cid" ganz besonders das Bild des stürmischen, seiner Unabhängigkeit noch bewußten, französischen Adels, bevor derselbe in dem letzten Versuch, sich frei zu erhalten, für immer unterlag.

---

diesen Bearbeitungen findet sich neben Tristans „Mariamne", dem „Don Japhet" des Scarron und dem „Florentin" des La Fontaine auch der „Cid". Darin war die Rolle der Infantin und ihres Vertrauten gestrichen und neben anderen Änderungen auch der Schluß dahin umgeformt, daß Rodrigo nicht auf die Zukunft vertröstet wird, sondern sogleich die Hand Chimenens erhält. Der König schließt das Stück mit den Versen:

„Approche-toi, Rodrigue, et toi reçois, ma fille,
De la main de ton roi l'appui de la Castille."

Durch diese harten, unglücklichen Verse wird das Übel noch verschärft, über das man besonders Klage führte. Dennoch wurde das Schauspiel in dieser Form für die Bühne angenommen, da es den Gang der Handlung beschleunigt. Auch Mlle. Rachel, welche im Jahr 1842 den „Cid" wieder zur Aufführung brachte und die Rolle der Chimene spielte, behielt noch diese Bearbeitung bei, und erst in neuerer Zeit hat man das Drama in seiner alten, richtigen Form zur Darstellung gebracht. — Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß Voltaire und nach ihm Laharpe die Behauptung aufstellten, daß Corneille weniger de Castro als das Stück eines andern spanischen Dramatikers, Diamante („El honrador de su padre"), nachgeahmt habe. Die neueren Untersuchungen haben bewiesen, daß Diamantes Stück erst 1658 in Madrid erschien und eine Nachbildung der Corneille'schen Dichtung war. Wir haben also nicht weiter darauf einzugehen. Vergl. Hyppol. Lucas, Documents relatifs à l'histoire du Cid (Paris 1860, Alvarès); Schack, Geschichte des spanischen Theaters, Bd. III, und Corneille (éd. Marty-Laveaux), Bd. III, S. 4 und 238.

VI.

Der Streit über den „Cid“.

Wenn Corneille schon vor dem „Cid“ als einer der begabtesten Dichter galt, so hob ihn der außerordentliche Erfolg dieses Dramas mit einem Mal über die Schar der anderen Dramatiker hoch empor. Er sah sich von der Begeisterung der gebildeten Kreise getragen, von dem Sonnenglanz plötzlich erworbenen Ruhms bestrahlt.

Der Beifall war zu groß, zu allgemein, der Sieg zu plötzlich, als daß Neider und Gegner alsbald zum Wort hätten kommen können. Sie fehlten Corneille nicht, aber sie waren eine Zeit lang völlig verblüfft und stumm. Sie mußten sich erst zurechtfinden, bevor sie ihre Kritik üben konnten, und so lange mochte sich Corneille ungestört seines Siegs erfreuen. Neue Entwürfe beschäftigten seinen Geist, und er plante Dramen, die seinen Ruhm noch höher tragen sollten. Der Gedanke, die Kämpfe der Horatier und Kuriatier dramatisch zu behandeln, war ihm schon damals vertraut. Mußte er sich nicht zu neuer Dichtung angespornt fühlen, wenn er sah, wie mächtig er auf das Volk einwirkte, wie günstig auch der Hof und der hohe Adel sich ihm erwiesen? Der „Cid“ wurde dreimal binnen kurzer Zeit im Louvre aufgeführt. Die Königin Anna, die als spanische Infantin nie ganz heimisch in Frankreich wurde, fand an Corneilles Drama ein besonderes Gefallen. Von ihrem Gemahl vernachlässigt, von der antispanischen Politik Richelieus verletzt, freute sie sich doppelt der Dichtung, die einen spanischen Helden pries und ihr als eine Huldigung für Spanien erschien. Sie mochte sich für Augenblicke in ihre Heimat zurückversetzt wähnen, und ihrem Einfluß darf man es wol auch zuschreiben, wenn der König wenige Monate nach dem Erscheinen des „Cid“, um den Sohn zu belohnen, der früheren treuen Dienste des Vaters gedachte und ihn in den Adelsstand erhob.[1])

Anders freilich als im Kreise der Königin und im großen Publikum dachte man im Palais Cardinal. Richelieu war Corneille schon von

---

[1]) Das Adelsdiplom ist vom 24. März 1637 datiert. Der Vater Corneilles hatte seit 17 Jahren sein Amt aufgegeben. Daß der Dichter in dieser Standeserhöhung eine Belohnung für sich sah, sagt er in einem späteren Gedicht, „Sonnet au Roy“ (1657, Oeuvres X, n⁰ XLIV, p. 135):

> La noblesse, grand roi, manquoit à ma naissance;
> Ton père en a daigné gratifier mes vers.

früher her gram. Er zürnte dem Dichter, der sich seiner Leitung entzogen hatte und dessen Triumph auf der Bühne ihm wie eine trotzige Herausforderung erscheinen mochte. Die Berichte der Zeitgenossen sagen geradezu, der Kardinal sei eifersüchtig gewesen.[1]) Seine Verstimmung wurde nicht gehoben, als im Februar 1637 der Kardinal in seinem Palast das zweite Lustspiel der „fünf Autoren", den „Blinden von Smyrna", aufführen ließ. Das Stück fand nicht den gehofften Beifall, obwol es vor einer geladenen Gesellschaft dargestellt wurde, und es gelang ihm nicht, den Ruhm des „Cid" zu verdunkeln.

Kein Zweifel, Richelieu sah den Dichter des „Cid" mit ungünstigem Auge, allein man würde ihm unrecht thun, wollte man den Grund dieser Abneigung nur in niedrigem litterarischen Neid suchen. Er ließ den „Cid" auf seiner eigenen Bühne aufführen, und wenn er sich dann an einer Parodie desselben, die Boisrobert verfaßt hatte, ergötzte, so können wir darin noch keinen Beweis für seine Eifersucht erblicken.[2]) Es ist fraglich, ob Richelieu einen Feldzug gegen Corneille unternommen hätte, wenn ihn nur litterarische und persönliche Abneigung beseelt hätte. Aber es kamen politische Gründe hinzu, welche ihn veranlaßten, gegen das Stück aufzutreten. Je mehr die Königin den „Cid" begünstigte, weil sie ihn von spanischem Geist beseelt fand, umso widerwärtiger mußte er dem Kardinal werden, der die spanische Partei bekämpfte. Das erneute Vordringen spanischen Einflusses in der Litteratur konnte unter Umständen auch der Politik eine andere Richtung geben. Zudem erblickte Richelieu in dem „Cid" einen trotzigen Protest gegen seine Gesetzgebung; ein Kokettieren mit der unruhigen Adelspartei, welche nur mühsam im Gehorsam gegen den Staat gehalten wurde. Die Duellwut kostete alljährlich Hunderte von Opfern.[3]) Vergebens hatten die Könige (seit Heinrich IV.) strenge Verordnungen gegen dieses Unwesen erlassen, vergebens die Duellanten mit dem Tod bedroht und einige auch hinrichten lassen; es war nicht gelungen, der Unsitte zu steuern, und nun bot sich in dem „Cid" ein Drama, das sich um ein Duell drehte und in welchem der Zweikampf als Ehrensache dargestellt wurde. Der König verlangte darin, daß Don Gormaz die Ehre des von ihm schwer belei-

---

[1]) Vergl. Tallemant des Réaux, Historiettes (Boisrobert), II, 163; Pellisson, Histoire de l'Académie, p. 87.

[2]) Tallemant erzählt an der angegebenen Stelle, daß die bekannte Scene des „Cid" (I, 5) zwischen Don Diego und Don Rodrigo:

Don Diègue:
Rodrigue, as-tu du coeur?
Don Rodrigue:
Tout autre que mon père,
L'éprouveroit sur l'heure...

von dem Parodisten dahin abgeändert wurde, daß auf des Vaters Frage: „Rodrigue, as-tu coeur?" der Sohn antwortete: „Je n'ai que du carreau".

[3]) Vergl. was S. 32 und S. 267 über die Duellwut gesagt ist.

digten Don Diego durch eine offene Erklärung wiederherstelle, der stolze Graf aber entgegnete dem Abgesandten des Königs:

> Entschuldigungen führen nicht zum Frieden.
> Der sie empfängt, hat nichts, und der sie giebt,
> Erniedrigt sich, so daß durch solche Sühne
> Statt eines Mannes zwei geschädigt werden
> In ihrer Ehre.[1])

Die Verse sind aus dem spanischen Stück übertragen und Corneille hatte bei seiner Arbeit wol kaum bedacht, welchen Unwillen er damit erregen würde; aber daß die Stelle großen Anstoß gab, ist nicht zu bezweifeln. Schon in der ersten Ausgabe strich sie der Dichter. Ähnliche Verse, die er nicht weglassen konnte, finden sich jedoch durch das ganze Werk zerstreut. So betont Chimene einmal, daß ihre Ehre blutige Rache heische;[2]) ebenso sagt Diego seinem Sohn Rodrigo, eine Beleidigung, wie er sie empfangen, könne nur durch Blut abgewaschen werden, und er entläßt ihn mit dem finsteren Wort: Stirb oder töte.[3])

Aber nicht genug, daß der „Cid" den Zweikampf verherrlicht; er schildert auch in dem Grafen Gormaz den Trotz der Großen, welche die Rebellion gegen die Krone als ein Recht betrachten. Don Gormaz scheut sich nicht zu sagen:

> Wenn's gilt, die Ehre fleckenlos zu wahren,
> Ist leichter Ungehorsam kein Verbrechen...[4])

und der König erscheint zu schwach, um den hochmütigen Grafen im Gehorsam zu erhalten.

So erschien der „Cid" dem modernen Staat gegenüber als der Lobredner der früheren Zeiten und der Selbstherrlichkeit des Rittertums; damals erachteten ja die Barone den König nur als den ersten unter ihresgleichen und riefen das Schwert als Schiedsrichter an. Wenn die aristokratische Welt in diesem Charakter des „Cid" einen Anlaß mehr für ihren Beifall fand, so mußte Richelieu aus demselben Grund über das Auftreten des Dichters gereizt sein, und es genügte für die Höf-

---

[1]) „Le Cid", II, 1:

> Ces satisfactions n'appaisent point une âme.
> Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame.
> Et de pareils accords l'effet le plus commun
> Est de perdre d'honneur deux hommes au lieu d'un.

[2]) „Le Cid", III, 3, 50:

> Chimène:
> Il y va de ma gloire, il faut que je me venge.

[3]) „Le Cid", I, 5, 14:

> Diègue:
> Ce n'est que dans le sang, qu'on lave un tel outrage;
> Meurs ou tue.

[4]) „Le Cid", II, 1, 15:

> Don Gormaz:
> Monsieur, pour conserver tout ce que j'ai d'estime,
> Désobéir un peu, n'est pas un si grand crime.

linge und Schmeichler des Ministers, diese Stimmung zu kennen, um sich gegen Corneille zu erheben und auch die anderen Neider des Dichters zu ermutigen.

Corneille hatte schon vielfach durch sein Selbstgefühl angestoßen und gerade damals bot er seinen Gegnern einen willkommenen Vorwand zum Angriff durch ein Gedicht, das er ungefähr gleichzeitig mit der ersten Ausgabe des „Cid“ im Jahr 1637 veröffentlichte.[1]) Ein Freund hatte ihn um ein Lied gebeten, das er in Musik setzen könne, und Corneille beantwortete diesen Wunsch mit seinem Gedicht „Excuse à Ariste“. Darin entschuldigte er sich mit seinem Unvermögen auf diesem Gebiet. Sein Talent weise ihn auf das Theater; dort aber habe er Großes geleistet, er kenne seinen Wert, und seinen Ruhm verdanke er nur sich allein und seiner Kraft.[2])

Das stolze Wort des Dichters entfesselte den Haß seiner Feinde, die ihn mit heftigen Vorwürfen überhäuften. Sie betonten vor allem, daß er nur ein spanisches Stück übertragen, und somit keinen Anteil an dem Ruhm habe, den man dem Dichter des „Cid“ gebe. Unter den Gegnern thaten sich besonders Mairet, Scudéry und Claveret durch Bitterkeit hervor. Wir brauchen jedoch auf die einzelnen Schriften gegen Corneille nicht weiter einzugehen. Es genügt anzuführen, daß sich eine grimmige litterarische Fehde entwickelte, daß sich Gegner und Freunde Corneilles in Broschüren und Schriften aller Art, in Gedichten und Epigrammen bekämpften. Der Streit wurde bis auf die Straße getragen, wo die Ausrufer die verschiedenen Schriften darüber, Pamphlete und lose Blätter, zum Verkauf anboten. Waren die Angriffe ebenso plump wie heftig, so muß man zugeben, daß auch die Verteidigung oft recht unglücklich war.

---

[1]) Ausgegeben wurde die erste Auflage des „Cid“ Ende März 1637. Das achevé d'imprimer ist vom 24. März datiert.

[2]) „Excuse à Ariste“, v. 36:

Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.

v. 50:

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Die Biographen sind über den Zeitpunkt der Veröffentlichung des Gedichts nicht einig, da es zuerst ohne Datum gedruckt wurde. Taschereau in seiner „Vie de Corneille“ (p. 301) ist der Meinung, es sei erst während des Streits um den „Cid“ veröffentlicht worden, denn Scudéry spräche in seiner Kritik des „Cid“ nicht davon. Allein Taschereau irrt, denn Scudéry spielt in seiner Einleitung sehr deutlich auf dieses Gedicht Corneilles an, und so hat Marty-Laveaux (Oeuvres de Corneille, III, Notice) wol das Richtige getroffen, wenn er die Veröffentlichung etwa gleichzeitig mit dem „Cid“ annimmt. Corneille hat betont, daß das Gedicht einige Jahre älter sei als der „Cid“, und daß dem so ist, beweist der Vers 36:

J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue.

So konnte er nach dem Erfolg des „Cid“ nicht mehr reden. Veröffentlicht wurde das Gedicht aber jedenfalls erst später.

Nur eine Schrift sei hier, als die wichtigste und umfangreichste Kritik des Corneille'schen Dramas, ausführlich erwähnt. Es sind dies die „Observations sur le Cid“, mit welchen Scudéry gegen seinen Landsmann und früheren Freund auftrat.

Nach einigen einleitenden Worten, in welchen Scudéry beteuert, daß er geschwiegen hätte, wenn Corneille in seiner maßlosen Eitelkeit nicht zu weit gegangen wäre, kommt er auf den Wert des „Cid“ zu sprechen und will beweisen: 1. daß die Fabel des Stücks nichts tauge; 2. daß Corneille die wichtigsten Regeln des Dramas verletzt habe; 3. daß der Bau des Dramas schlecht sei; 4. daß die Verse nicht minder fehlerhaft seien; 5. daß, wenn der „Cid“ Schönheiten enthalte, sie entwendet seien, und daß somit 6. jede Bewunderung, die man dem Werke Corneilles zolle, ungerechtfertigt erscheine. Man sieht, Scudéry wollte Corneille recht gründlich vernichten. In seiner Abhandlung darf man freilich kein tieferes Verständnis der Poesie erwarten. Er zeigt sich vielmehr als der echte Vertreter jener spießbürgerlichen Kritik, die nichts begreift, was über die gewöhnlichen Kreise ihres Daseins hinausgeht, jener Kritik, welche Shakespeares Julia eine entartete Person nennt, Romeo ins Zuchthaus gesetzt haben will, und Goethes Gretchen als unmoralisch verabscheut. Aber Scudérys Schrift erlebte bei dem Interesse, das der „Cid“ überall erweckt hatte, in kürzester Zeit drei Auflagen und wurde die Veranlassung, daß auch die Akademie sich in den Streit mischte. Wir müssen deshalb die Kritik etwas eingehender betrachten.

Scudéry behauptet zunächst, daß der „Cid“ Corneilles ohne eigentliche Verwicklung sei, und nicht in Spannung versetze, da man gleich von Anfang an den glücklichen Ausgang voraussehe. Überhaupt habe Corneille gegen die wichtigsten Regeln der dramatischen Dichtung, besonders aber gegen die Wahrscheinlichkeit gefehlt. Er habe die vielen Ereignisse aus dem Leben des „Cid“ in einem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden zusammengedrängt, was doch ganz unmöglich sei. Man sieht, Scudéry verlangt keineswegs die Einheit der Zeit, die er ja in seinen Stücken auch nicht berücksichtigt hatte; er tadelt vielmehr Corneille darüber, dass er sie habe festhalten wollen. Es sei ferner nicht glaublich, daß der König die beiden Gegner nach einer solchen Beleidigung frei umhergehen lasse, statt sie in Arrest zu setzen, wie sich dies allerdings bei Guillen de Castro findet. Ebenso unglaublich sei es, daß Don Diego fünfhundert Edelleute an einem kleinen Hof zu seinem Schutz vereinigen könne; wenn dies aber auch möglich sei, so verstoße doch Don Diego gegen jedes Gebot der Höflichkeit, indem er diese Leute zu Hause lasse, während er selbst in der Stadt umherirre, um seinen Sohn zu suchen. Auch der König erscheine als höchst nachlässig, denn er hätte sich gegen den Überfall der Mauren schützen können, wenn er nur den Hafen mit einer Kette geschlossen hätte. Bei der Masse der sich drängenden Begebenheiten kämen dann solche Unwahrscheinlichkeiten vor, wie im fünften Akt, wo Rodrigo nach seiner Unterredung mit Chimene forteile, seine Rüstung anlege, mit Don Sancho kämpfe und ihn besiege, alles, während auf der Bühne 140 Verse gesprochen würden!

Der „Cid“ verstoße zudem gegen die Moral. Jede Tugend sei aus dem Stück verbannt, Chimene sei eine entartete, gottvergessene, zuchtlose Tochter, eine Danaïde. Allerdings habe gerade der dritte Akt das Publikum entzückt, und man habe besonders jene Scene bewundert, in der Rodrigo im Hause Chimenens erscheint und sich als Opfer anbietet. Aber jeder Verständige, bemerkt Scudéry, schaudere, wenn er sich vorstelle, daß in diesem Moment die Leiche des Vaters noch im Hause liege. Überhaupt sei das Stück barbarisch und grausam. Alle seine Personen hätten in ihrem Charakter etwas vom Matamore, besonders aber Don Gormas, der sich zudem als schlechter Menschenkenner erweise. Denn er lobe anfangs Don Sancho als trefflichen Ritter, und doch lasse sich derselbe später so leicht von Rodrigo besiegen. Corneille sei in seiner Führung der Scenen oft unklar; so besonders in dem Auftritt, wo Don Arias im Auftrag des Königs vom Grafen Genugthuung für Don Diego verlange. Dafür fänden sich wieder viele Episoden, die mit dem eigentlichen Stück nur lose verknüpft seien. Die ganze Rolle der Infantin sei unnötig und offenbar nur eingefügt, um der Schauspielerin Beauchâteau eine Rolle zuzuweisen. Wie ganz anders, wie viel größer erscheine dem „Cid“ gegenüber Tristans „Mariamne“. Tristan habe sich auch Episoden erlaubt, wie zum Beispiel die prächtige Erzählung vom Traum des Herodes, aber er habe sie immer meisterhaft in den Gang seines Stücks zu verweben gewußt. Was das Verständnis bei Corneille noch ferner erschwere, sei der Umstand, daß die Bühne bei ihm oft verschiedene Orte vorstelle, so daß der Zuschauer gar manchmal nicht wisse, wo er eigentlich sei.[1]) Schließlich kritisiert Scudéry auch die Sprache Corneilles, findet, daß er ein schlechtes Französisch spreche, und läßt dann eine lange Reihe tadelnder Bemerkungen über einzelne Ausdrücke und Verse des Dramas folgen.

Nicht zufrieden mit diesem direkten Angriff, suchte Scudéry auch die Meinung der hervorragendsten Kritiker für sich zu gewinnen. In dieser Absicht wandte er sich an die Akademie und an Balzac, den Philosophen von der Charente, der damals als ein unfehlbares Orakel auf dem Gebiet der litterarischen Kritik angesehen ward. Scudéry hoffte, daß Balzac ihm in seinem Urteil beipflichten werde, allein er sah sich in seiner Hoffnung getäuscht. Balzac antwortete ihm zwar in vorsichtiger Weise und gab dem stürmischen Kritiker darin recht, daß der „Cid“ die dramatischen Regeln verletzt habe; aber er that ihm keineswegs den Gefallen, das Stück zu verurteilen. Es gebe keinen italienischen Baumeister, der das Schloß von Fontainebleau nicht stilwidrig gebaut finde und es einen Steinhaufen nenne, und doch bilde es die stattliche Wohnung der französischen Könige. Die Regeln der Kunst anwenden und ein Werk schaffen, das gefalle, sei zweierlei. Wenn Scudéry Corneille beschuldige, das Publikum geblendet und bezaubert zu haben, so sei dies ein Vorwurf, der viele Dichter stolz machen würde. Corneille besitze eben ein Geheimnis, denn

---

[1]) Dieser Vorwurf wird nur verständlich, wenn man die scenischen Einrichtungen der damaligen Bühne kennt. Vergl. den Abschnitt: „Die Bühne und die Aufführungen“.

er habe zwar die Regeln der Kunst verletzt, aber mehr geboten, als bloße Kunst, und wenn der „Cid“ schuldig sei, so habe seine Schuld doch großen Lohn geerntet.[1])

Die Akademie, an welche sich Scudéry ebenfalls gewandt hatte, um deren Urteil zu erlangen, fühlte sich weniger unabhängig als Balzac, und geriet über das Ansinnen Scudérys in nicht geringe Verlegenheit. Denn einesteils war sie Zeuge gewesen, welche Begeisterung der „Cid“ in allen Klassen des Publikums erweckt hatte und einzelne ihrer Mitglieder hatten vielleicht selbst seinem Zauber nicht widerstehen können; so daß es schwer, ja gefährlich schien, sich gegen Corneille auszusprechen. Aber andernteils wußten die Herren von der Akademie auch sehr genau, daß Richelieu, ihr Protektor, den „Cid“ verurteilte, und sie waren nicht Willens, den Zorn des mächtigen Ministers wegen eines ihnen immerhin fremden Werks zu erwecken. Ihre Statuten boten ihnen einen erwünschten Ausweg, denn diese besagten, daß die Akademie fremde Werke nur mit Zustimmung des Autors vor ihr Forum ziehen dürfe. Sie lehnte also Scudérys Vorschlag, über seinen Streit mit Corneille zu urteilen, einfach ab. Ihre Verlegenheit war indessen damit nicht beseitigt. Es stellte sich bald heraus, daß der Kardinal ein Urteil der Akademie über den „Cid“ wünschte und Boisrobert mit den dazu nötigen Verhandlungen beauftragt hatte. Dieser mußte vor allem Corneilles Einwilligung erlangen, daß der litterarische Prozeß vor dem Gericht der Akademie ausgetragen werde. Aber der Dichter weigerte sich lange Zeit, auf diese Forderung einzugehen und mit Recht. Endlich aber ließ er, von Boisrobert bedrängt, in seinem Unmut das Wort fallen, die Herren von der Akademie möchten nach ihrem Belieben handeln,[2]) und diese wegwerfende Äußerung wurde von dem gewandten Unterhändler als zustimmende Antwort aufgefaßt. Die Akademie hatte nun keine weitere Ausflucht mehr, zumal Richelieu ihr sagen ließ, daß er ihr Urteil über den „Cid“ zu hören wünsche und diese Botschaft mit dem vieldeutigen Wort begleitete, er werde ihre Freundschaft zu vergelten wissen.[3]) In dem Vorwort, mit welchem Corneille eine spätere Ausgabe seines „Cid“ begleitete, protestiert er zwar gegen die

[1]) Vergl. I. Teil, S. 113. Balzacs Brief, der mit der Jahreszahl 1638 im Druck erschien, aber wol schon Ende 1637 ausgegeben wurde, war jedenfalls schon einige Monate zuvor geschrieben. Es heißt darin: ...„Il n'y a point d'architecte d'Italie, qui ne trouve des défauts en la structure de Fontainebleau et qui ne l'appelle un monstre de pierre: ce monstre néanmoins est la belle demeure des rois et la cour y loge commodément........ Ce que vous reprochez à l'auteur du Cid, qui vous avouant qu'il a violé les règles de l'art, vous oblige de lui avouer qu'il a un secret, qu'il a mieux réussi que l'art même... Ainsi vous l'emportez dans le cabinet, et il a gagné au théâtre. Si le Cid est coupable, c'est d'un crime qui a eu récompense; s'il est puni, ce sera après avoir triomphé.“

[2]) Brief Corneilles an Boisrobert v. 13. Juni 1637: „Messieurs de l'académie peuvent faire ce qui leur plaira; puisque vous m'écrivez que Monseigneur seroit bien aise d'en voir leur jugement, et que cela doit divertir son Eminence, je n'ai rien à dire.“

[3]) Nach Pellisson sagte der Kardinal zu seinem Vertrauten: „Faites savoir ces messieurs que je le désire et que je les aimerai comme ils m'aimeront.“

Annahme, als habe er den Richterstuhl der Akademie anerkannt, allein diese widerstand dem Befehl Richelieus nicht länger und wählte im Sommer 1637 aus ihrer Mitte eine Kommission, welche den Streitfall zunächst studieren und einen gründlichen Bericht erstatten sollte. Diese Kommission wurde von den drei Akademikern Bourzey, Chapelain und Desmarets, dem Liebling des Kardinals, gebildet. Fünf Monate vergingen, bevor das endgiltige ausführliche Urteil von der Akademie festgestellt wurde. Die Kommission hatte freilich ihren Bericht mehrmals umändern müssen. Der Kardinal hatte sich die Arbeiten vorlegen, selbst auf seinen Reisen nachschicken lassen, den Bericht der Kommission mit eigenhändigen Randglossen versehen und sich zweimal mit der Fassung desselben nicht einverstanden erklärt. Einmal war ihm der Tadel zu mild, ein andermal fand er die Lobsprüche, welche Corneille gespendet wurden, übertrieben, und erst die Form, welche Chapelain dem Urteil gab, fand seine Bewilligung. Im Manuskript gewiß bald bekannt, wurden die „Sentiments de l'académie françoise sur la tragicomédie du Cid" erst im Jahr 1638 durch den Druck veröffentlicht.

Das Gutachten der gelehrten Gesellschaft ist früher häufig als ein Meisterwerk betrachtet worden; selbst Voltaire urteilt noch so. Später aber wurde die Akademie umso heftiger deswegen angegriffen, und der Hauptvorwurf, den man ihr bis auf die heutige Zeit macht, gipfelt darin, daß Corneille durch die strenge Kritik irre gemacht worden sei. Infolge dieser Angriffe habe er die Bahn des freieren volkstümlichen Dramas verlassen und sich den strengen pedantischen Regeln unterworfen, welche ihn zu dem allerdings stilvollen, aber steifen und dem Volk fremden klassischen Schauspiel hätten führen müssen.

Daß die Akademie unter dem Druck des mißgünstigen Kardinals arbeitete, und diesem zu Gefallen ihr Urteil modelte, darüber kann kein Zweifel bestehen.[1])

Keinesfalls aber können wir zugeben, daß es einen großen, bestimmten Einfluß auf die Entwicklung des französischen Dramas ausgeübt hat. Dies zu beweisen, müssen wir die Arbeit der Akademie etwas genauer betrachten.

Nach einer längeren gelehrten Einleitung wird betont, daß unregelmäßig gebaute Stücke immer nur zufällig durch die Schönheit einzelner Stellen gefallen könnten, und dann werden die tadelnden Bemerkungen Scudérys der Reihe nach vorgenommen und geprüft. Wenn dieser Kritiker beweisen wollte, daß die Geschichte des „Cid" zu einer dramatischen Behandlung nicht tauglich sei, so behaupte er mehr, als er beweisen könne; aber er habe vollkommen Recht, Corneilles „Cid" zu tadeln, weil er gegen die Regeln der Wahrscheinlichkeit verstoße. In

---

[1]) Ein Brief Chapelains an Boisrobert vom 31. Juli 1637 ist charakteristisch. Chapelain bittet darin, dem Kardinal bemerklich zu machen, daß die beste Manier, das Publikum über die Schwäche des Cid aufzuklären, darin bestände, daß man weniger wichtige Teile des Dramas lobe, dann werde die Akademie nicht parteiisch erscheinen, nicht unpopulär werden nnd ihr verdammendes Urteil umsomehr Gewicht haben. Vergl. Taschereau, S. 84.

einem Drama dürften allerdings außerordentliche Ereignisse geschildert werden, aber der Dichter müsse sie so herbeizuführen wissen, daß der Zuschauer stets an die Möglichkeit und die Wahrheit derselben glauben könne, und das sei in dem vorliegenden Drama nicht der Fall. Die Akademie tadelt ferner, daß Chimene von dem Dichter als edel geschildert werde, da sie doch höchst unedel handle; der Charakter möge geschichtlich wahr sein, aber auf der Bühne erscheine er als ungeheuerlich. Zum wenigsten hätte Corneille einen andern Schluß erfinden sollen. Es hätte sich z. B. am Ende herausstellen können, daß Don Gormaz nicht der Vater Chimenens wäre, oder der Dichter hätte ihn in dem Zweikampf mit Rodrigo nur schwer verwundet werden und wieder genesen lassen sollen. Die Vermählung Rodrigos mit Chimene hätte auch durch den Nachweis gerechtfertigt werden können, daß das Wohl des ganzen Landes sie gebieterisch erheische. Am besten wäre es freilich gewesen, wenn Corneille die Dramatisierung der spanischen Sage gar nicht versucht hätte.

Scudéry tadle ferner mit Recht, daß Corneille so viele wichtige Handlungen in den Zeitraum von vierundzwanzig Stunden einschließe, daß er besonders Chimene an dem Tag, da ihr Vater gefallen sei, in die Heirat mit dem Mörder willigen lasse. (Chimene willigt, nebenbei gesagt, nicht in die von dem König vorgeschlagene Heirat, aber es ist klar, daß sie in einiger Zeit einwilligen wird und so wollen wir über den Ausdruck der Akademie nicht streiten.) So handle kein anständiges Mädchen, selbst keine Person, die schon jedes Ehrgefühl und jede Menschlichkeit verloren habe. Wenn Chimene auf der Bühne gefallen habe, so sei das nicht, weil man ihre Leidenschaft edel gefunden habe, sondern weil dieselbe vortrefflich ausgedrückt sei. Wie oberflächlich die Kritik der Akademie ist, beweist ferner die Bemerkung, daß der Besuch Rodrigos bei Chimene im dritten Akt nicht so tadelnswert sei, wie Scudéry meine; es sei nur zu mißbilligen, daß Corneille seinen Helden so weit vordringen lasse, da er doch auf dem Weg dahin von den Dienern des Hauses hätte aufgehalten werden müssen. Überhaupt hätte Rodrigo am besten gethan, sich selbst das Leben zu nehmen, wenn er seine That durch den Tod sühnen wollte. Sein ganzes Benehmen aber zeige, daß sein Vorsatz nicht sehr ernst gemeint sei. Auch darin giebt die Akademie Scudéry Recht, daß Corneille die Technik des Theaters nicht kenne, weil die Bühne im „Cid“ verschiedene Orte vorstelle. Er habe die Einheit der Zeit gewahrt, so hätte er sich auch bemühen sollen, die Einheit des Orts zu beobachten. „Freilich findet man diesen Fehler“, setzt die Akademie hinzu, „in den meisten unserer dramatischen Dichtungen, und es scheint, daß die Nachlässigkeit der Dichter das Publikum daran gewöhnt hat.[1]) Schließlich geht die Akademie auf die einzelnen sprachlichen und grammatischen Bemerkungen Scudérys ein, um dieselben teils für richtig, teils für unbegründet zu erklären.

---

[1]) „Il est vrai que c'est un défaut que l'on trouve en la plupart de nos poëmes dramatiques, et auquel il semble que la négligence des poëtes ait accoutumé le public.

Mit dieser Entscheidung schien der Streit beendet. Der Kardinal war zufrieden und Corneille, der anfangs die Absicht hatte, der Akademie zu antworten, gab diesen Gedanken auf, wie es scheint, auf den Wunsch Richelieus, der ihm immer noch aus seiner eigenen Kasse eine jährliche Pension von 500 Ecus auszahlen ließ.[1]) Auch ließ Richelieu seinen Trabanten, Scudéry, Mairet und den anderen, Schweigen gebieten. Nur der erstere konnte sich nicht gleich beruhigen; nachdem er Corneilles Werk kritisiert hatte, wollte er auch beweisen, daß er es besser machen könne. Darum schrieb er im Jahr 1638 die Tragikomödie „L'amour tyrannique", in welcher er das Thema von der Macht der Liebe in seiner Weise behandelte und von der ganzen Koterie mit gebührenden Lobsprüchen verherrlicht wurde.[2])

Aber gesiegt hatte Richelieu doch nicht. Der „Cid" blieb die Bewunderung, die Freude des französischen Publikums. Ausgabe folgte auf Ausgabe. Im Jahr 1637 erschienen allein vier und bis zum Jahr 1644 zählt man deren schon neun, was für die Verhältnisse jener Zeit außerordentlich viel ist. Wie der „Cid" populär wurde, wie er auf allen, selbst den kleinsten Bühnen in Frankreich dargestellt wurde, ist schon früher geschildert worden. Boileau verurteilte dreißig Jahre später die Machinationen der Gegner, als er sagte:

> Umsonst verschwört sich ein Minister selbst
> Den Cid zu stürzen; sieht doch ganz Paris
> Nur mit Rodrigos Augen auf Chimene;
> Mag die Akademie auch laut ihn tadeln,
> Des Volks Bewunderung bleibt ihm umso sicherer.[3])

und dieses Urteil ist geblieben.

Daß Corneille Anfeindungen solcher Art ausgesetzt war, ist am Ende nur natürlich. Aber man hat ihnen unseres Erachtens eine zu große Bedeutung beigelegt. Es wird erzählt, Corneille habe sich, tief gekränkt und an sich selbst irre, nach Rouen zurückgezogen, einige Jahre lang geschwiegen und dann mit seinem „Horace" die Bahn der streng regelmäßigen Tragödie betreten. Der Kampf um den „Cid" bilde somit den Ausgangspunkt einer neuen Richtung, und alle diejenigen, welche diese Entwicklung beklagen, haben der Akademie und Richelieu die Schuld daran beigemessen. Zur Bekräftigung dieser Ansicht beruft man sich auf einen Brief Chapelains an Balzac vom 15. Januar 1639. Chapelain meldet darin, daß Corneille seit drei Tagen in Paris sei und ihn aufgesucht habe, um über das Urteil der Akademie mit ihm zu reden.

---

[1]) Péllisson, Histoire de l'académie française. Ed. 1743. T. I, p. 123 ff. Fontenelle, Vie de Corneille, p. 100 (Ausg. 1767), Taschereau, p. 92.

[2]) Über Scudéry und dessen Stück siehe S. 285.

[3]) Boileau, Satire IX, v. 239 ff.:

> En vain contre le Cid un ministre se ligue,
> Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
> L'académie en corps a beau le censurer,
> Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Er arbeite nichts mehr und Scudéry habe durch seinen Streit dies wenigstens gewonnen (!), daß Corneille entmutigt und seine poetische Ader vertrocknet sei. Halb spöttisch erzählt Chapelain dann weiter, daß er versucht habe, den Dichter zu einem neuen Werk zu ermuntern, aber vergebens. Corneille spreche nur noch von den Regeln und was er der Akademie hätte erwidern können. Doch die Gesetze des Aristoteles erkenne er immer noch nicht an.[1]) Prüfen wir die Verhältnisse genauer, werden wir ein anderes Ergebnis finden.

Allerdings begab sich Corneille nach seinem „Cid" wieder nach Rouen, wie er dies auch früher öfters gethan hatte. Gewiß hatte er die Kränkung, die ihm seine Gegner bereiteten, lebhaft empfunden; aber er war ein viel zu energischer, seiner Kraft bewußter Geist, um sich so leicht irre machen zu lassen, wie ja Chapelain selbst bemerkt. Es ist nicht anzunehmen, daß der Dichter, den der Hof belohnte und das Publikum bewunderte, sich so leicht von der Bahn hätte abbringen lassen, die ihn zu solchen Erfolgen geführt hatte. Wir wissen zudem, daß er im Vollgefühl seines Triumphes schon im Jahr 1637 an seinem „Horace" arbeitete, und wenn er auch Chapelain keine Mitteilung von seinen Plänen machen wollte, so ist es doch gewiß, daß er im Jahr 1638 diese Tragödie vollendete und vielleicht schon an „Cinna" arbeitete.[2]) Es mag Politik von ihm gewesen sein, daß er eine Zeitlang nichts von sich hören ließ, um den Unwillen des Kardinals zu beschwichtigen. Dafür spricht der Umstand, daß er gerade Richelieu seinen „Horace" widmete, und in der Zueignung sagte, der Respekt habe ihn bisher schweigen lassen („le silence où mon respect m'a retenu jusqu'à présent"). Hatte er doch auch nach seiner „Mélie" längere Zeit kein neues Werk unternommen. Zudem darf man nicht vergessen, daß Corneille ein Amt in Rouen hatte, das ihn, wie wir heute wissen, genügend in Anspruch nahm. Gerade um jene Zeit sah er sich durch die Ernennung eines zweiten Advokaten an der „Table de marbre" des Parlaments zu Rouen in seinem Einkommen bedroht, wie uns seine Eingaben an den König vom 15. Oktober 1638 und vom 3. Juni 1639 beweisen. Sein jüngster Bruder Thomas war so weit herangewachsen, daß seine Ausbildung größere Kosten verursachte, und gerade um diese Zeit starb der Vater (12. Februar 1639). Ihm, dem ältesten Sohn, dem nunmehrigen Haupt der Familie, lag es daher ob, für Mutter und Geschwister weiterhin zu sorgen. Rechnet man noch zu

---

[1]) „Il ne fait plus rien et Scudéry a du moins gagné cela, en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier et lui a tari sa veine.... Je l'ai, autant que j'ai pu, rechauffé et encouragé à se venger et de Scudéry et de sa protectrice en faisant quelque nouveau Cid, qui attire encore les suffrages de tout le monde et qui montre que l'art n'est pas ce qui fait la beauté; mais il n'y a pas moyen de l'y resoudre."

[2]) S. den Brief von P. Corneille an Rotrou, 14. Juli 1637, also während der Zeit der heftigsten Angriffe; Corneille schreibt darin von der Freude, die ihm eine Reise zu Rotrou nach Dreux bereiten würde, und setzt hinzu: „Mais c'est un plaisir que je ne saurai avoir encore de longtemps, vu que je veux vous montrer une nouvelle pièce qui est loin d'être finie".

diesen Hindernissen, die sich seiner poetischen Thätigkeit in den Weg stellten, die Aufregung hinzu, welche einen jeden Bewohner der Normandie ergreifen mußte, als im Jahr 1639 ein blutiger Aufstand die Provinz und Rouen selbst heimsuchte, so wird es begreiflich, warum Corneille erst im Jahr 1640 mit einem neuen dramatischen Werk hervortrat.

Zudem hat die Akademie den Dichter nur im Vorübergehen wegen der Vernachlässigung der Regeln getadelt. Der Hauptangriff Scudérys, sowie der Akademie richteten sich, wie wir gesehen haben, hauptsächlich gegen die vermeintliche Immoralität des „Cid“ und gegen die Unwahrscheinlichkeit der darin vorkommenden Begebenheiten. Hätte Corneille die Einheit der Zeit weniger beachtet, die Kritik wäre vielleicht nicht ganz so scharf ausgefallen. Scudéry tadelt es, daß der „Cid“ zu viel Episoden habe, und die Akademie billigt diesen Vorwurf, indem sie bemerkt, der Stoff des „Cid“ sei zu verworren und beschwere das Gedächtnis. In diesem Tadel birgt sich allerdings, wenn auch verhüllt, doch deutlich, der Wunsch nach jener nüchternen „Einheit der Aktion“, welche der späteren Tragödie so verderblich wurde. Allein dieser Wunsch war schon früher ausgesprochen worden, und das Streben nach der regelmäßigen Form einerseits und der Einfachheit und Übersichtlichkeit der Dichtung anderseits war schon vor dem „Cid“ stark zu Tage getreten. Auch Corneille bemühte sich schon früher, in seinen Lustspielen, die Einheit der Zeit und des Orts annähernd zu wahren. Sein „Cid“ ist schon, wie die Tragödien Scudérys und Tristans, in der Weise der regelmäßigen Tragödie angelegt. Die Massen sind bereits von der Bühne ausgeschlossen; die wenigsten Begebenheiten spielen sich auf offener Bühne ab, und die einzelnen Scenen bewegen sich fast nur in Reden und Gegenreden. Bereits oben wurde darauf hingewiesen, wie eifrig Corneille bemüht war, die üppige Fülle des spanischen Dramas zu beschränken und es der engeren Form der französischen Bühne anzupassen. Auch ohne den Spruch der Akademie wäre Corneille in den späteren Stücken zu größerer Regelmäßigkeit gelangt; seine ganze vorhergehende Thätigkeit läßt dies erkennen. Auch hat er niemals Wort haben wollen, daß die Akademie ihn belehrt habe, und doch war er immer offenherzig und hat seine Fehler anerkannt. In dem kritischen Aufsatz, mit dem er in der Gesamtausgabe seiner Werke 1660 den „Cid“ begleitete, rühmt er seine Dichtung noch als die glänzendste und wirkungsvollste, die seit fünfzig Jahren erschienen sei.[1]) In derselben Ausgabe veröffentlichte er einige Aufsätze über die drei Einheiten der Tragödie, und in dem ersten Aufsatz behauptet er aufs neue, daß man über die Regeln des Aristoteles hinausgehen dürfe, wenn man

[1]) „Examen du Cid“, zuerst in der Ausgabe des Jahrs 1660. Darin heißt es: „Bien que ce soit celui de mes ouvrages où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles; et depuis cinquante ans qu'il tient sa place sur nos théâtres, l'histoire ni l'effort de l'imagination n'y ont rien fait voir qui en ait effacé l'éclat.“ Die Berechnung der fünfzig Jahre ist etwas stark übertrieben, denn 1660 zählte man erst 24 Jahre seit der ersten Aufführung. Aber spricht so ein Dichter, der sich bekehrt hat?

nur etwas Großes schaffe; und was noch ohne Vorbild gewesen sei, könne später als Vorbild dienen. An einer andern Stelle betont er, daß er nur drei Stücke, den „Horace“, den „Pompée“ und den „Polyeucte“, nach den strengen Forderungen der dramatischen Gesetze aufgebaut habe. Wo bleibt da der als verhängnisvoll gebrandmarkte Einfluß der Akademie?

Es scheint uns erwiesen, daß Corneille niemals ein Drama in der Art des spanischen oder englischen geschaffen hätte. Langsam, aber unaufhaltsam bewegte sich das französische Theater in der Richtung, die zur stilvollen Form führte, und auch Corneille wurde durch seine Natur, die zur Klarheit und logischen Schärfe neigte, auf diese Bahn geführt. Die heftigen Kämpfe, in welche er sich verwickelt sah, drehten sich doch, genau genommen, um kein entscheidendes Princip.

VII.

Die Höhezeit Corneilles.

(1636—1652.)

Corneilles Leben war nicht reich an merkwürdigen Begebenheiten. Weder bezauberte er durch den Glanz einer hervorragenden Persönlichkeit, noch zog er den Blick der Menschen durch eine abenteuerliche Existenz auf sich. Sein Leben war das eines friedlichen Bürgers seiner Zeit. Die Mehrzahl der Dichter, die sich in dem Jahrhundert vor ihm bemerkbar gemacht hatten, waren gewissermaßen aus ihrem Kreis herausgetreten. Marot, Régnier, Théophile und so viele andere gehörten mehr oder weniger zu der Klasse der genialen Vagabunden. Einzelne Dichter, wie Ronsard oder Philippe Desportes, mochten eine Ausnahme bilden, da sie zu den herrschenden Kreisen, dem Adel oder der Kirche, gehörten.

Zum erstenmal aber erhob sich in Corneille ein großer Dichter, der, dem Bürgertum entstammt, bürgerlich lebte und trotz seines jungen Adelsbriefes seine bürgerliche Unabhängigkeit zu bewahren trachtete. Seine Werke spiegeln zwar wesentlich die vornehme Welt ab, ja die Ideen dieser letzteren finden gerade in Corneille einen begeisterten Vertreter; aber unverkennbar kündigt sich ihm doch eine neu aufsteigende Schicht des Volkes an, das Bürgertum, das seine Kraft fühlt und sich zur Geltung zu bringen entschlossen ist.

Die bescheidene, rein bürgerliche Existenz Corneilles bietet dem Biographen wenig Anhaltspunkte, wenn er von den Werken absieht. Diese bilden die Hauptmarksteine seines Lebens.

Die Jahre, welche Corneille nach dem Erfolg seines „Cid“ und den heftigen Kämpfen um denselben zu Rouen in der Stille verbrachte, gingen nicht ungenützt vorüber. Entwürfe zu neuen dramatischen Werken beschäftigten ihn lebhaft. Er griff nun auf die Welt des alten Rom zurück und fand dort Elemente, die seinem Charakter ganz besonders zusagten. Darum hat er auch den Stoff seiner Stücke in den folgenden Jahren mit wenig Ausnahmen alle der alten Geschichte entnommen. Wiederum war es eine neue Weise, die er in seinen Römerdramen versuchte. Er arbeitete zunächst an einer Tragödie, welche die Geschichte der Horatier und Curiatier behandelte, und dachte gleichzeitig an ein zweites Schauspiel, seinen „Cinna“. Für die beiden Stücke hatte er kein Vorbild und er konnte sie nach Gutdünken ausführen. Seinen Gegnern jeden Vorwand zu neuen Angriffen zu nehmen, mag er mit besonderer

Vorsicht gearbeitet haben. Er bemühte sich offenbar, die verlorene Gunst Richelieus wieder zu gewinnen, und bequemte sich dazu, seinen „Horace“ vor der Aufführung einem kleinen Kreis von Kritikern und Schöngeistern bei Boisrobert vorzulesen. Chapelain, L'Estoile, der Abbé d'Aubignac, der sich später in seinen dramaturgischen Arbeiten durch Pedanterie hervorthat, wohnten nebst einigen anderen dieser Vorlesung bei. Richelieu erwies sich gnädig und ließ den „Horace“ auf seinem Haustheater im „Palais Cardinal“ zuerst aufführen. Es war dies wahrscheinlich in den ersten Monaten des Jahres 1640. Wenigstens spricht Chapelain in einem Brief an Balzac vom 9. März 1640 von dieser Vorstellung als einem noch jungen Ereignis. Corneille widmete sein Stück später dem Kardinal und sagte in der Zueignung, daß er ihm alles zu verdanken habe, was er geworden sei. Diese Schmeichelei überrascht uns umsomehr, als wir in Corneille einen unabhängigen Charakter zu sehen gewohnt sind. Aber jeder Mensch muß mit dem Maß seiner eigenen Zeit gemessen werden, und die überschwenglichen Ausdrücke, wie sie damals in den Dedikationen üblich waren, wurden so wenig ernst genommen, wie die huldigenden Schlußformeln in den Briefen der heutigen Zeit. Zudem erscheint Corneilles Wort bei genauerer Betrachtung nicht ganz unbegründet. Wir werden sehen, daß kurz bevor „Horace“ im Druck erschien, der Dichter nur auf des Ministers Fürsprache die Hand der Geliebten erhielt, und so dürften wir vielleicht dem Liebenden den übertriebenen Ausdruck der Dankbarkeit zu gute halten.

Corneilles Freund, Mondory, stand nicht mehr an der Spitze des Theaters in Marais. Als es sich deshalb darum handelte, den „Horace“ einem größeren Publikum vorzuführen, hatte Corneille keine Veranlassung mehr, seine Dichtung der Truppe des Marais anzuvertrauen, und er trug sie zu den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne.

Von dem Dichter des „Cid“ erwartete man sich wieder ein Werk, das die Herzen in ähnlicher Weise wie das frühere bewegen und rühren müsse. Darin fand man sich allerdings getäuscht. Obwol das neue Drama in mancher Hinsicht reifer und vollendeter erschien als der „Cid“, errang es doch bei weitem nicht seinen Erfolg. Corneille sagt geradezu, es sei durchgefallen,[1]) und wenn dieser Ausdruck auch zu stark ist, so erzielte „Horace“ doch höchstens, was wir heute einen Achtungserfolg nennen. Daß dem so kam, ist nur natürlich. Das Publikum fand sich einer ihm fremden Welt gegenüber, und die Vorgänge, welche die Tragödie schilderte, waren nicht geeignet, Begeisterung zu erwecken. Corneille behandelte in seinem „Horace“ die von Livius erzählte bekannte Geschichte von dem Kampf der Horatier und Curiatier. Für eine Welt, in der solche Vorgänge möglich sind, kann man sich nicht erwärmen. Ein Konflikt zwischen der Liebe zur Familie und der Vaterlandsliebe könnte sich allerdings tragisch gestalten. Allein er müßte, wie in jeder wahren Tragödie, unabwendbar erscheinen, sich den handelnden Personen mit Notwendigkeit aufdrängen. Das aber ist in „Horace“

[1]) Siehe sein „Examen d'Horace“.

nicht der Fall; mit etwas Menschlichkeit in dem Rat der Römer und Albaner müßte man leicht eine andere Wahl treffen können, und das Gefühl, daß der Konflikt nur durch barbarische Willkür herbeigeführt wird, kann nicht anders als kältend auf den Zuschauer wirken.

Zudem zerfällt „Horace“ in zwei fast selbständige Dramen. Das erste schildert die Gefahr Roms, die patriotische Opferfreudigkeit der Horatier und den durch sie erfochtenen Sieg; der zweite Teil dagegen enthält die Gerichtsverhandlung über einen Schwestermord und hängt mit dem Vorhergehenden nur lose zusammen.

Jener erste Teil, welcher die Tragödie bis zur Hälfte des vierten Aufzugs umfaßt, ist in seinem knappen Bau, seiner steten dramatischen Steigerung vortrefflich. Es geht durch sie ein Zug gewaltiger Größe, und der zweite und dritte Aufzug besonders gehören zu dem Besten, was Corneille gedichtet hat. Nehmen wir einmal die Art der französischen Tragödie als gegeben hin, so müssen wir anerkennen, daß wenig Scenen in ihrer Einfachheit wirksamer sind als dieser Teil des „Horace“.

Der erste Akt, der als Exposition vielleicht etwas lang ist, versetzt uns in die qualvollen Momente der Ungewißheit, der peinlichen Aufregung von der Entscheidungsschlacht, die nach zweijährigem Krieg endlich die Geschicke Roms und Albas bestimmen soll. Der Dichter führt uns weder in das Feldlager, noch auf den Marktplatz; er zeigt uns weder die Soldatenhaufen noch den Rat der Feldherren und Staatsmänner; er zeigt nur die Rückwirkungen der großen Begebenheiten auf eine einzelne Familie. Aber indem er uns in das stille Haus des Horatius führt und die Verwüstung zeigt, die der Krieg hier anrichtet, öffnet er doch den Blick auf das Allgemeine.

So schildert der Maler in einem kleinen Gemälde, das ein von den Feinden verwüstetes Haus und die im Widerstand gefallenen Bewohner darstellt, die Schrecken des Kriegs vielleicht ergreifender als ein anderer, der auf breiter Leinwand ganze Regimenter malt, wie sie, in Pulverdampf gehüllt, in gewaltigem Stoß aufeinander prallen. Corneille und mit ihm die klassische Tragödie handelt nicht anders. Sie beschränkt sich, um desto sicherer zu wirken.

Im ersten Akt des „Horace“ lernen wir zunächst die Frauen der Familie kennen. Sabina, die Gattin des Horatius und die Schwester der Curiatier, klagt ihr Leid, denn wie der Krieg auch enden mag, sie sieht nur Trauer für sich voraus, da ihr Herz geteilt ist. Auf welche Seite auch der Sieg sich neigen möge, sie bewahrt

„Die Thränen den Besiegten, und den Haß
Den Siegern.“ [1])

Wie sie, ist Camilla, des Horatius Schwester, von banger Ungewißheit gequält, denn auch ihr Herz ist zwischen Römern und Albanern geteilt, da sie mit einem der Curiatier verlobt ist. Der Kampf zwischen den beiden Städten ist fast ein Bruderkrieg. Ein Orakel, das Camilla

---

[1]) Horace I, 1, 94:
Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs.

Frieden und Vereinigung mit Curiatius verheißt, flößt ihr allerdings Zuversicht und Mut ein. Ihre Hoffnung scheint sich zu bestätigen, als ihr Bräutigam selbst erscheint. Camilla zeigt hier eine schöne menschliche Natur. Sie wähnt im ersten Augenblick, Curatius habe seine Landsleute heimlich verlassen. Obwol sie diesen Schritt nicht billigen könnte, sucht sie ihn doch zu entschuldigen. Allein Curatius hatte seine Pflicht nicht verletzt, er bringt nur die Kunde, daß zwischen den beiden Heeren ein Waffenstillstand abgeschlossen sei und man sich geeinigt habe, den Zwist der beiden Völker durch einen Zweikampf zu entscheiden. Im zweiten Aufzug hören wir, daß die drei Horatier als Vorkämpfer für Rom erkoren sind: Sabinens Gatte zeigt sich als Held und Mann. Er ist stolz auf die Ehre, die man ihm erwiesen, aber er bleibt bescheiden und ruhig. Einfach und ohne große Worte spricht er zu Curatius von seiner Absicht zu siegen oder zu sterben. Da bringt ein Bote die Meldung, daß von Seiten der Albaner die drei Curiatier zum Kampf bestimmt seien, und die Lage, die eben noch so hoffnungsreich schien, wird mit einem Male furchtbar. Die Aussicht, mit den Schwägern auf Tod und Leben kämpfen zu müssen, entsetzt Curiatius, der sich bei aller Tapferkeit ein menschlich fühlendes Herz bewahrt hat. Umso schroffer äußert sich der Römer, dessen Gemüt solche Anwandlungen von Schwäche nicht kennt. Klar wie Krystall, aber auch so hart und scharf sind seine Worte. Von seinem Land zum Kampf bestimmt, blickt er nicht vorwärts und nicht rückwärts. Daß ihm ein schweres Opfer auferlegt wird, kann seinen Ruhm nur erhöhen. Er wird beweisen, daß sein Vaterland ihm über alles geht.

„Dem Vaterlande opfern, was uns teuer,
In einem andern Selbst uns zu bekämpfen;
Dem Feinde trotzen, den der Gattin Bruder
Verteidigt und der Bräutigam der Schwester;
Zerreißen diese Bande, für sein Land
Sich waffnen gegen ein Geschlecht, für das
Man willig selbst sein Leben geben möchte,
Gewiß, nur uns ward solche Kraft verlieh'n!“ [1])

In diesem Sinn geht er frisch, fast heiter zum Kampf.

„Rom hat gewählt, ich prüfe ferner nicht.
So leichten Herzens, als ich einst die Schwester
Gefreit, werd' ich den Bruder jetzt bekämpfen.
Genug darum der überflüss'gen Rede —
Alba ruft Euch, ich kenne Euch nicht mehr.[2])“

---

[1]) Horace, II, 3, 31 ff.:

Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime,
S'attacher au combat contre un autre soi-même,
Attaquer un parti qui prend pour défenseur
Le frère d'une femme et l'amant d'une soeur,
Et rompant tous ces noeuds, s'armer pour la patrie
Contre un sang qu'on voudroit racheter de sa vie,
Une telle vertu n'appartenoit qu'à nous.

[2]) Horace, II, 3, 75:

Deshalb aber brauche kein Haß sie zu entzweien, meint er, und solle er von der Hand der Curiatier fallen, so bitte er seine Schwester, sie möge nicht um ihn klagen, sondern dem Sieger die Hand reichen. Anders geartet ist Curiatius. Auch er hat keinen Augenblick gezögert, sein Glück dem Wohl des Vaterlands zu opfern. Aber sein Fühlen zeigt sich edler und reiner. Er wird seine Pflicht thun, aber nur mit Trauer. Er ahnt das Weh, das ihm und den Seinen bevorsteht, seine Seele ist traurig und resigniert. Darum giebt er auf jenes harte Wort seines Schwagers: „Ich kenne Euch nicht mehr“, die rührende Antwort:

> Ich kenn' Euch noch; das ist es, was mich tötet,[1])

wie er ihm schon zuvor gesagt hatte:

> „Es birgt sich Barbarei in dieser Kraft.
> — — — — — — — — — — — — —
> Ein dunkel Leben gilt mir mehr als solch
> Ein Ruhm.“ [2])

Die Scene belebt sich nun. Die Frauen eilen auf die Schreckenskunde herbei, den starren Sinn der Männer zu erweichen und den Kampf zu verhindern. Aber umsonst. Selbst der greise Vater Horatius unterdrückt jede Rührung und hat nur Worte der Ermunterung, ja der Ungeduld:

> „Verliert Ihr Eure Zeit mit Weibern noch?
> Bestimmt zu blut'gem Kampfe, laßt Ihr Euch
> Von Thränen rühren?“ [3])

Der dritte Aufzug steigert noch die Spannung. Mit welcher Angst müssen die Frauen, die der greise Horaz im Haus zurückhält, den Nachrichten von dem entsetzlichen Kampf entgegensehen. Corneille zeigt hier, welche Fortschritte er in der Technik des Dramas gemacht hat. Noch einmal leuchtet die Hoffnung auf Abwendung des Unglücks, da es heißt, die beiden Heere hätten die empörende Gegenüberstellung der nahe verwandten Männer nicht geduldet; aber nur zu bald meldet der Vater, daß der Kampf doch begonnen habe, und nicht lange, so kommt die

---

> Rome a choisi mon bras, je n'examine rien:
> Avec une allégresse aussi pleine et sincère
> Que j'épousai la soeur, je combattrai le frère;
> Et pour trancher enfin ces discours superflus,
> Albe nous a nommé, je ne vous connois plus.

[1]) Horace, II, 3, 81:

> Je vous connois encore, et c'est ce qui me tue.

[2]) Horace, II, 3, 34:

> Mais votre fermeté tient un peu du barbare:
> — — — — — — — — — — — — — —
> L'obscurité vaut mieux que tant de renommée.

[3]) Horace, II, 7, 1:

> Qu'est-ce-ci, mes enfants? Écoutez-vous vos flammes,
> Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?
> Prêts à verser du sang, regardez-vous des pleurs?

vernichtende Kunde von der Niederlage Roms. Zwei Horatier sind gefallen, der dritte, Sabinens Gatte, hat sich zur Flucht gewendet. Der Greis ist außer sich. Sein Sohn hat ihn entehrt, und er gelobt, dem Feigen mit eigener Hand den Tod zu geben. Vergebens sucht man ihn zu besänftigen. Was hätte er der Übermacht gegenüber thun sollen? fragt man ihn. „Sterben!“ ruft der Greis, und das heroische Wort, das in seiner Furchtbarkeit erschütternd wirkt, bildet wol den Höhepunkt der Tragödie.[1])

In dieser verzweifelten Stimmung schließt der dritte Akt. Die Tragödie des 17. Jahrhunderts ließ zwischen den einzelnen Akten nur sehr kurze Unterbrechung eintreten, und um den Zusammenhang deutlicher zu machen, den Vorhang nicht einmal fallen.[2]) Daher kann es nicht überraschen, daß der Vater von dem wirklichen Ausgang des Kampfes beim Beginn des vierten Aufzugs noch nichts weiß. Umso größer ist seine Überraschung, als ihm Valère, der im Auftrag des Königs kommt, in beredter Erzählung den Sieg Roms berichtet. Das bittere Gefühl verwandelt sich in Entzücken, und der Ausbruch der Freude des alten Mannes ist hinreißend:

O Sohn! O Lust! Du Ehre meines Alters!
Du unverhoffte Stütze Deines Lands!
O röm'sche Kraft! Du echter Sohn, Horaz!
Du hast Dein ganz' Geschlecht mit Ruhm verklärt!
Wann kann ich Dich in meine Arme schließen?
Abbitten, was ich gegen Dich empfunden,
Und Deine Siegerstirn mit Thränen netzen![3])

Während der ganzen Scene, und besonders während der Erzählung Valères, ist Camilla zugegen. Ihr Blick hängt an dem Mund des Berichtenden, ihre steigende Angst drückt sich deutlich in ihrer Haltung, auf ihrem Gesicht aus, bis endlich das verhängnisvolle Wort, daß ihr Bräutigam unter dem Schwert ihres Bruders gefallen ist, ihr einen Schrei der Verzweiflung auspreßt. Aber der große Schmerz macht stumm;[4])

---

[1]) Horace, III, 6, 29:

Julie:
Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?
Le vieil Horace
Qu'il mourût.

[2]) Seit einiger Zeit hat man in Paris bei der Aufführung klassischer Dichtungen diesen Gebrauch wieder aufgenommen.

[3]) Horace, IV, 2, 69:

O mon fils, ô ma joie! ô l'honneur de nos jours!
O d'un État penchant l'inespéré secours!
Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace
Appui de ton pays, et gloire de ta race!
Quand pourrai-je étouffer dans tes embrassements
L'erreur que j'ai formé de si faux sentiments?
Quand pourra mon amour baigner avec tendresse
Ton front victorieux de larmes d'allégresse?

[4]) Vergl. Corneilles „Pertharite“, III, 3, 95:

Les plus grands déplaisirs sont les moins éclatants.

auch Camilla findet keine Worte, selbst nicht dem Vater gegenüber, der sie vergebens beruhigen will:

> Es ist nicht recht, ob eig'nem Leid zu weinen,
> Wenn es des Vaterlandes Sieg begründet...[1])

sagt er und meint, ein Verlobter sei ja nicht unschwer zu ersetzen. Sie möge sich fassen und den Bruder mit echt römischem Sinn empfangen.

Camilla denkt anders. In einem etwas langen, vielleicht auch etwas zu deklamatorischen Monolog macht sie ihrem Herzen Luft, sobald sie sich allein sieht. In der Ironie der Verzweiflung ruft sie ihm nach:

> Er soll es seh'n, daß ich entartet bin,
> Unwert des Vaters, der so festen Sinns,
> Unwert des edlen Bruders![2])

Und als dann Horaz in das Haus des Vaters heimkehrt, begleitet von einem Krieger, der die Schwester der drei Curiatier als blutige Trophäe vor ihm herträgt, als Horatius im Rausch des Siegs seine Schwester zur Huldigung auffordert, da bricht ihr Zorn in hellen Flammen aus. Sie begrüßt nicht den Sieger, sondern sie beklagt den Toten: sie tritt Horatius wie eine Rachegöttin entgegen, flucht ihm und ihrer Vaterstadt Rom:

> Mög' solch ein Leid Dein Leben einst verdüstern,
> Daß Du nach meinem Los noch neidisch blickst!
> Mögst Du durch feige That den Ruhm besudeln,
> Der Deinem wilden Herzen teuer ist.
> — — — — — — — — —
> O Rom, Du einz'ger Zielpunkt meines Hasses!
> Rom, das mir den Geliebten jetzt geraubt!
> Rom, Deine Wiege, Deines Herzens Stolz,
> Rom, das ich hasse, weil es Dich verehrt!
> Die Nachbarvölker mögen sich verbünden,
> Um Dich zu stürzen auf dem schwanken Grund!
> Und wenn die Macht Italiens nicht genügt,
> Vereine sich der Orient mit dem Abend,
> Und über Berge, über Meere ziehen
> Zahllose Völker her von allen Enden
> Zu seinem Fall! Im Bürgerkrieg zerfleische
> Die Stadt sich selbst und breche ihre Mauern!
> Ich ruf' den Zorn des Himmels her auf sie,
> Damit ein Feuerregen sie zerstöre!
> Könnt' ich den Blitz doch niederfahren sehen,
> Der sie in Asche legt' und Deinen Lorbeer!
> Könnt' ich, die Schuld all dieses Unglücks tragend,

---

[1]) Horace, IV, 3, 3:

> On pleure injustement des pertes domestiques,
> Quand on en voit sortir des victoires publiques.

[2]) Horace, IV, 4, 45:

> Dégénérons, mon coeur, d'un si vertueux père;
> Soyons indigne soeur d'un si généreux frère!
> C'est gloire de passer pour un coeur abattu,
> Quand la brutalité fait la haute vertu.

Des letzten Römers letzten Atemzug
Vernehmen und dann glücklich sterben![1])

Der wilde Fluch raubt Horatius jede Besinnung. Seiner selbst nicht mehr mächtig, zieht er sein Schwert und stürzt auf die Schwester los. Diese flieht und wird von dem Rasenden hinter der Scene getötet.

Damit wird die rauhe Größe des römischen Patrioten, die schon zuvor manchmal verletzte, zur Barbarei, und Horatius, der zwar nicht unsere Sympathien erwerben konnte, der aber doch eine gewisse kühle, mit Grauen gemischte Bewunderung erregte, wird jetzt zum Mörder. Wenn uns auch die Tragödie zeigen soll, wie der Mensch durch eigene Schuld untergeht, so darf sein Fehler doch nicht derart sein, daß wir uns von dem Schuldigen mit Gleichgiltigkeit oder Verachtung abwenden. Selbst ein Verbrecher wie Richard III. vermag uns zu fesseln, weil er in seinen Unthaten Kraft und überlegenen Geist an den Tag legt und wir ihn wol verabscheuen, aber nicht für einen gewöhnlichen Mörder halten können. Horatius dagegen verliert durch den Mord seiner Schwester unsere Teilnahme: er sinkt zum rohen Gladiator herab. Zudem beginnt mit Camillas Untergang ein anderes, für sich bestehendes Drama. Die Gerichtsverhandlung des fünften Aufzugs behandelt einen neuen Konflikt, der sich aber keineswegs um ein großes Princip dreht. Man mag darauf hinweisen, daß der Vater Horatius der eigentliche Träger des Stücks sei und damit seine einheitliche Komposition zu wahren versuchen, der Schlußakt bleibt doch eine Zuthat, die trotz des Talents, mit welchem Corneille die einzelnen Reden, besonders die des Vaters, behandelt hat, keinen Eindruck macht. Ein Held, der sein Vaterland gerettet, dann durch eine schwere Blutthat sich befleckt hat, wird mit

---

[1]) Horace, IV, 5, 41:

Puissent tant de malheurs accompagner ta vie,
Que tu tombes au point de me porter envie;
Et toi, bientôt souiller par quelque lâcheté
Cette gloire si chère à ta brutalité.
— — — — — — — — —
Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome, qui t'a vu naître, et que ton coeur adore,
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encore mal assurés!
Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers;
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel allumé par mes voeux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir!

Recht von seinen Richtern milde beurteilt, aber indem sie ihn begnadigen, rauben sie ihm den Rest der Teilnahme. Ein Mörder, der durch königliche Gnade von der verdienten Strafe befreit wird, ist kein Held mehr, wenn er auch große Thaten vollbracht hat.

In der Selbstkritik, mit der er die Ausgabe seiner Stücke später einleitete, hat Corneille mit der ihm eigenen Offenheit diese Fehler in „Horace“ anerkannt. Trotz derselben wird man diese Tragödie stets zu den schönsten Blüten der französischen Poesie rechnen. Welches dramatische Werk ist überhaupt so vollkommen, daß es nicht Raum ließe zu kritischen Bemerkungen?

Wenn „Horace“ bei den ersten Aufführungen weniger gefiel, weil das Publikum mit anderen Erwartungen gekommen war, so erwarb er mit der Zeit immer größeren Beifall und blieb zwei Jahrhunderte lang ein Lieblingsstück der Gebildeten, denn er ist niemals ganz von dem Repertoire der französischen Bühne geschwunden.

Wenn aber Corneille die Schwächen seiner Tragödie selbst anerkannte, so war er doch nicht willens, sie gegenüber den obgenannten Kritikern, welchen er sie vorlas, gelten zu lassen. So weit wollte er sich nicht demütigen. Er wollte ihnen eine Ehre erweisen, aber sich nicht von ihnen meistern lassen. Und doch hatten sie diesmal Recht, denn sie erhoben hauptsächlich gegen den fünften Akt Einwendung. Die Art freilich, wie sie bessern wollten, bewies nur ihre geistige Armut. Der Abbé d'Aubignac meinte in seiner Weisheit, Camilla könne sich ja durch einen unglücklichen Zufall selbst in das Schwert des Bruders stürzen und so die Schuld des Horatius vermindern. Überhaupt sei ein Prozeß in solchem Fall den Gefühlen des französischen Adels nicht entsprechend, und Valère, der Camilla liebt und nach deren Tod als Ankläger des Mörders auftritt, hätte die Erschlagene mit dem Schwert rächen sollen.[1]) Corneille antwortete darauf, daß er ja Römer und keine Franzosen habe schildern wollen.[2]) Zudem hätten die Gegner nicht verfehlt, aufs neue über die Verherrlichung des Duells zu klagen. Lief doch bereits das Gerücht um, man bereite einen neuen litterarischen Feldzug gegen Corneille vor.

Wie aber auch die Absichten der noch immer rührigen Gegner des Dichters sein mochten, sie wurden vereitelt, noch ehe sie zur Ausführung reif waren. Eine neue Dichtung Corneilles folgte dem „Horace“ auf dem Fuß und erregte einen Enthusiasmus, der an den Erfolg des „Cid“ erinnerte.

Dieses neue Schauspiel war „Cinna“.

---

[1]) D'Aubignac, Pratique du théâtre, page 433 und 436: „Un coup de fureur seroit plus conforme a la générosité de notre noblesse, qu'une action de chicane qui tient un peu de la lâcheté et que nous haïssons“. — Im Druck erschien „Horace“ erst 1641, weil Corneille durch diese Verzögerung seine Einnahmen erhöhte. Chapelain, der einige Tausend Livres Pension von dem Herzog von Longueville bezog, fand solches Vorgehen anstößig und sprach in einem Brief an Balzac von den „poëtes mercenaires“!“

[2]) Examen d'Horace.

„Horace" war, wie schon gesagt, im Frühling 1640 zum erstenmal aufgeführt worden, „Cinna" folgte ihm wahrscheinlich schon im Herbst darauf.[1])

Im Jahr zuvor war der Aufstand der Va-nu-pieds in der Normandie in Strömen von Blut erstickt worden.[2]) Die Stadt Rouen selbst hatte schwer unter der Strenge Richelieus zu leiden. Sie mußte über eine Million Livres Kontribution zahlen, der Gemeinderat wurde aufgelöst, und die Thätigkeit des Parlaments, das nicht die gewünschte Strenge gezeigt hatte, suspendiert.

Corneille, der Advokat bei dem Parlament war, sah sich durch die strengen Maßregeln ebenfalls berührt, und unter den Männern, welche der Justiz Richelieus zum Opfer fielen, mögen Freunde und Bekannte des Dichters gewesen sein. In dieser für seine Heimat so trüben Zeit oder bald nachher entstand der „Cinna", der das Bild einer Verschwörung gegen den Kaiser und dessen Milde gegen die Schuldigen entrollte. Man hat neuerdings auf den möglichen Zusammenhang zwischen den Vorgängen in der Normandie und Corneilles „Cinna" hingewiesen und die Frage aufgeworfen, ob der Dichter nicht durch das, was er selbst erlebt hatte, zu seinem dramatischen Werk angeregt worden sei, und ob er nicht vielleicht indirekt einen Appell an Richelieus Milde habe richten wollen.[3])

Der Gedanke hat etwas für sich. Und doch verleiten uns mehr unsere modernen Anschauungen als Äußerungen Corneilles selbst, diese Ideenverbindung bei dem Dichter vorauszusetzen. Für ihn konnte sich zwischen der Revolte der armen Bauern und der Verschwörung der römischen Aristokratie kaum ein Vergleichungspunkt ergeben. Mit noch größerem Recht dürfte man annehmen, der Kampf der französischen Großen gegen die erstarkende Macht des Königtums habe ihm die Anregung zu seinem Schauspiel gegeben. Denn dieser Widerstand führte zu jener Zeit zu immer neuen Katastrophen und Richelieu bedurfte seiner ganzen Energie, um den Trotz des hohen Adels zu bändigen. Aber wozu überhaupt nach solchem Zusammenhang suchen? Die Dichtung jener Zeit war der Politik fremd, und die Bühne galt noch nicht als Mittel politischer oder philosophischer Propaganda. Corneille kannte die Geschichte von Cinnas Verschwörung aus Senecas Buch über die Milde und den „Essais" von Montaigne und fand darin den Stoff zu einem Schauspiel, wie er ihn besser und für sein Talent passender gar nicht wünschen konnte.[4])

Corneille hatte hier Gelegenheit, die altrömische Welt mit dem ganzen Aufwand seiner Kunst zu schildern. Diesmal führte er nicht in die alten rauhen Zeiten der Könige zurück, sondern in die glanzvollen Jahre der augusteischen Herrschaft, als Rom die Herrscherin der Welt

---

[1]) „Cinna ou la clémence d'Auguste" erschien im Druck erst 1643.

[2]) Siehe Abschnitt IV, „Corneilles Jugend", S. 323—324.

[3]) Der erste, der auf diese Umstände aufmerksam gemacht hat, war Ed. Fournier, Notes sur la vie de Corneille, p. CXVII—CXIX, die seinem „Corneille à la Butte-St. Roch" vorausgeschickt sind.

[4]) Seneca, de clementia lib. I. Montaigne, Essais 1, I, ch. 23.

und der Mittelpunkt des geistigen Lebens der Völker war. Der machtvolle Bau des Weltreichs stand noch unerschüttert, wenn auch der Patriot in deutlichen Anzeichen den kommenden Verfall vorahnend erblickte.

Corneille zeigt uns Kaiser Augustus auf der Höhe seiner Macht. Aber ist auch jeder offene Widerstand längst geschwunden, der Haß gegen ihn glüht noch in den Herzen vieler seiner früheren Gegner. Zu diesen gehört ein Enkel des Pompejus, Cinna, dessen Familie stets dem Haus der Julier feindlich war, und der selbst gegen August die Waffen getragen hat. August glaubt ihn versöhnt zu haben und schenkt ihm sein volles Vertrauen; er ehrt ihn und bekleidet ihn mit den höchsten Staatsämtern. Doch hat sich der feine Menschenkenner diesmal getäuscht; Cinna liebt Emilia, die Tochter eines von August früher zum Tod geschickten Patriziers, und diese gewinnt ihn für ihren Racheplan. Sie wird in der kaiserlichen Familie wie eine Tochter geliebt, aber trotzdem hegt sie nur den einen Gedanken, den Vater zu rächen. Sie gewinnt Cinna durch das Versprechen, die Seine zu werden, sobald er den Tyrannen gestürzt habe. So wird aus dem Freund Augusts ein Verschwörer; Cinna vereinigt eine Anzahl vornehmer Römer zu geheimer Verbindung und plant mit ihnen die Ermordung des Kaisers. In den Versammlungen der Verschworenen redet Cinna zwar große Worte von Freiheit und altrömischer Kraft, aber der eigentliche Beweggrund seines Handelns bleibt doch persönliches Rachegefühl und Schwäche gegenüber den Wünschen einer verführerischen Frau. Es wäre ein Irrtum, wollte man glauben, daß Corneille in seinem „Cinna" das Ideal eines römischen Helden habe zeichnen wollen. Im Gegenteil, wir finden in dem ganzen Schauspiel nur ein Gemälde der beginnenden Zerrüttung und der allgemeinen Charakterschwäche, welche es allein möglich machte, daß bald so furchtbare Zeiten über Rom hereinbrachen. Cinna selbst ist kein Staatsmann, nur ein schwächlicher Liebhaber, dem es an Voraussicht und Überlegung fehlt. Der Dienst der Herrin geht ihm vor dem Dienst der Freiheit. Er sagt zu Emilia:

„Ob mir der Himmel gnädig oder hart,
Ob er mir Ruhm verleiht, ob Schimpf und Tod,
Ob Rom sich für mich ausspricht oder nicht —
Sterb' ich in Eurem Dienst, bin ich beglückt." [1])

Noch offener zeigt er sich in der folgenden Scene. Er gesteht ein, daß er seine Mitverschworenen täuscht:

„Da ich der Römer Elend schilderte,
Verschwieg ich doch die Quelle unseres Hasses,
Den Tod des Vaters." [2])

---

[1]) Cinna, I, 3, 117:

Pour moi soit que le ciel me soit dur ou propice,
Qu'il m'élève à la gloire ou me livre au suplice,
Que Rome se déclare ou contre nous,
Mourant pour vous servir, tout me semblera doux.

[2]) Cinna, I, 4, 63:

Et leur parlant tantôt des misères romaines,
Je leur ai tu la mort qui fait maître nos haines.

aber er ist sich offenbar der Niederträchtigkeit dieses Spiels nicht bewußt.

Cinna ist kein Mann der That, kein Fanatiker der Freiheit, wie Brutus. Er ist nur in der Kunst der Rhetorik geübt, und wenn ihn auch die alten Traditionen im Angesicht des Todes ruhig und fest zu bleiben heißen, so hat er doch nichts vom wahren Helden in sich.

Wie anders steht ihm Augustus gegenüber. In ihm möchten wir die Hauptperson des Stücks erkennen, und jedenfalls ist er sein interessantester und am besten gezeichneter Charakter. Augustus hat seine Herrschaft auf Gewalt begründet und seinen Thron über einem Meer von Blut errichtet. Nun er sein Ziel erreicht hat, ist er enttäuscht und erkennt die Nichtigkeit seines Ehrgeizes. Einsam steht er auf der Höhe; die Macht scheint ihm schal und der Mühe unwert, die er aufgewandt hat, um sie zu erwerben.

„Zur Höh' gelangt, drängt's mich, hinabzusteigen",[1])

sagt er. Er ist müde und verachtet die Menschen. Darum will er die Bürde der Herrschaft abschütteln. Er beruft seine beiden vertrautesten Ratgeber, Cinna und Maxime, um ihnen die Frage vorzulegen, ob er nicht, wie ehedem Sulla, seine Macht dem Senat zurückgeben soll? Wenn Cinna nur aus Patriotismus handelte, müßte er dem Kaiser zureden, diesen Gedanken auszuführen. Allein, da er an den Wunsch der Geliebten denkt, bietet er seine ganze Beredsamkeit auf, den Kaiser von seinem Vorhaben abzubringen. Augustus läßt sich in der That umstimmen, und soll dafür beim Opferfest des folgenden Tags von Cinna und dessen Genossen erdolcht werden. Doch die Verschwörung wird verraten, und zwar aus Liebeseifersucht. Die Verschworenen werden verhaftet und der Tod scheint ihnen gewiß. August ist jedoch des Blutvergießens müde. Er läßt Cinna vor sich rufen und hält ihm seinen Undank, aber auch seine politische Ohnmacht vor. Sein Wort ist vernichtend:

„Erkenn' Dich selbst, steig in Dein Herz hinab;
Du bist geehrt in Rom, umschwärmt, geliebt.
Man fürchtet Dich, man hascht nach Deiner Gunst,
Dein Glück ist hoch und Deine Macht ist groß.
Doch wärst Du nur ein Spott für Deine Neider,
Beschränkt' ich Dich auf Deine Kraft allein.
Zur Macht erhob Dich nichts als meine Gunst,
Und nur durch sie vermagst Du Dich zu halten." [2])

---

[1]) Cinna, II, 1, 16:

„Et monté sur le faîte, il aspire à descendre."

[2]) Cinna, V, 1, 93 ff:

Apprends à te connoître, et descends en toi-même:
On t'honore dans Rome, on te courtise, on t'aime,
Chacun tremble sous toi, chacun t'offre des voeux,
Ta fortune est bien haut, tu peux ce que tu veux
Mais tu ferois pitié même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnois à ton peu de mérite.
— — — — — — — — — — —
Ma faveur fait ta gloire, et ton pouvoir en vient,
Elle seule t'élève, et seule te soutient.

Cinna verteidigt sich nur schwach, und sein Ansehen steigt nicht in der nächsten Scene, in der Emilia sich als Anstifterin des ganzen Komplots anzeigt. Sie will Cinna retten oder mit ihm sterben. Augustus zeigt sich höheren Geistes als alle seine Gegner. Er will vergessen, und statt zu strafen, bietet er die Hand zur Versöhnung. „Soyons amis, Cinna!“ sagt er zu dem gedemütigten Mann, und dieses in seiner Einfachheit und an solcher Stelle großartige Wort gewinnt ihm die Herzen. Auch auf die Zuschauer verfehlt es bei der Aufführung niemals seinen Eindruck. Freilich darf man dabei nicht daran denken, daß August kurz zuvor Cinna als einen schwachen, ohnmächtigen Menschen charakterisiert hat. Denn Milde einem solchen Feind gegenüber erscheint weniger verdienstlich. Auch erzählt Voltaire, daß bei einer Vorstellung des „Cinna“ der Marschall de la Feuillade, der seinen Sitz auf der Bühne hatte, dem Augustus bei dessen ersten wegwerfenden Äußerungen zugerufen habe: „Tu me gâtes le Soyons amis!“ Ob Augustus wirklich noch an Cinnas Freundschaft glauben kann, ist eine andere Frage. Der Dichter scheint gefühlt zu haben, daß ein Zweifel daran gestattet ist, und er legt darum der Kaiserin Livia zum Schluß die prophetischen Worte in den Mund, daß nun die Zeit der Mordanschläge vorüber sei, Augustus die Römer entwaffnet habe und künftig die Herrschaft ungefährdet führen werde.

Mit besonderer Vorliebe hat Corneille die Heldinnen seiner Schauspiele behandelt. Wie für Chimene und Camilla, so hat er auch für Emilia seine glänzendsten Farben aufgeboten. Während die Männerwelt in „Cinna“ schwach erscheint, weist Emilia den altrömischen Charakter in seiner herben Größe auf, wie ihn Corneille verstanden hat. Er will sie mit den Tugenden einer Lucrezia, einer Porcia und Arria ausstatten. Sie trägt fast männlichen Sinn im Busen, und das Blutvergießen der Bürgerkriege hat auch ihr Herz verhärtet. Dabei fühlt sie ihren Wert als Herrin der Welt, und verächtlich blickt sie auf jede Königskrone herab:

„Weil Du mehr bist als König, wähnst Du schon
Etwas zu sein! Wer auf dem Erdenrund
Hält einem Bürger Roms sich ebenbürtig?“ [1])

Ihr edler Sinn verhindert sie jedoch nicht, in ihrem Rachedurst Freundschaft und Dankbarkeit gegen Augustus zu heucheln; durch diesen Zug verletzt sie uns und verscherzt die aufrichtige Teilname. Wie anders läßt Corneille später die Witwe des Pompejus handeln, als sie von einer Verschwörung der Ägypter gegen Cäsars Leben hört? Sie ist die erste, die ihren Feind warnt, denn sie will nicht durch Verrat siegen:

„Wer von ihm weiß und duldet ihn, der teilt
Die Schmach!“ [2])

---

[1]) Cinna, III, 4, 84:
Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose!
Aux deux bouts de la terre en est-il un si vain,
Qu'il prétende égaler un citoyen romain?

[2]) La Mort de Pompée, IV, 4, 26:
Mais avec cette soif que j'ai de ta ruine,
Je me jette au-devant du coup qui t'assassine,

Der Erfolg des neuen Schauspiels war außerordentlich groß. Noch in seinen späteren Jahren erfreute sich Corneille der Erinnerung an diese ruhmreiche Zeit. Sein Triumph wurde ihm diesmal nicht wie bei dem „Cid" verbittert, denn der Krieg, den man gegen ihn seit diesem Drama, bald offen, bald versteckt, geführt hatte, war nun endgiltig ausgefochten. Wenn „Horace" noch keine Entscheidung gebracht hatte, so konnte sich „Cinna" des entschiedenen Sieges rühmen. Die kleinen Neider wurden von nun an nicht mehr gehört und Corneille galt unbestritten als der größte dramatische Dichter seines Landes. Die boshafte Kritik der Feinde hatte Corneille zur Anspannung seiner Kräfte, zu größerer Strenge gegen sich selbst in seiner Arbeit gespornt, und der bittere Kampf war insofern nicht ohne gute Früchte geblieben.

Als sich Racine später in ähnlicher Weise angegriffen sah, und in bitterem Unmut der dramatischen Dichtkunst entsagen wollte, konnte ihn sein Freund Boileau mit Recht auf das Beispiel des energischen Corneille verweisen:

„Von seinen Neidern angetrieben, stieg
Manch großer Geist zum Gipfel seines Ruhms.
Der Feinde Haß flößt neue Kraft ihm ein,
Cinna erschien, als man den Cid verfolgte." [1])

Alles in allem genommen, ist „Cinna" Corneilles bestes Werk, und der Dichter selbst urteilte so. Andere seiner Dramen, wie der ewig junge „Cid", haben mehr Feuer und poetischen Schwung; einzelne Charaktere, wie Paulina in „Polyeucte", sind Schöpfungen von einem Adel und von einer Reinheit, wie sie die Personen in „Cinna" nicht erreichen. Aber wenn wir die Dichtung als Ganzes betrachten, erscheint sie doch vollendet und harmonisch, wie keine andere. Die Komposition ist selbständig und mit sicherer Hand von Corneille gearbeitet; der Geist des Dichters erscheint gereift und männlich, selbst die Sprache hat sich seit dem „Cid" noch geklärt und zu größerer Einfachheit und Schönheit erhoben.

Was den Eindruck des Schauspiels beeinträchtigt, ist die falsche Betonung der Ehre und des Ruhms, oder vielmehr die unrichtige Auffassung dieser Begriffe. Allein darin folgte der Dichter nur dem Zug seiner Zeit, von deren Anschauungen wir weiter oben schon ausführlich gesprochen haben.[2])

Et forme des désirs avec trop de raison,
Pour en aimer l'effet par une trahison:
Qui la sait et la souffre, a part à l'infamie.

[1]) Boileau, épître VII (à Racine), v. 49—52:

Mais par les envieux un génie excité
Au comble de son art est mille fois monté;
Plus on veut l'affoiblir, plue il croit et s'élance.
Au Cid persécuté Cinna doit sa naissance.

[2]) Siehe den Abschnitt II dieses Bands: „Die Ideale der Zeit". Balzac, der auch den „Cid" schon günstig beurteilt hatte, war von „Cinna" noch mehr entzückt. In seiner abgemessen pedantischen und so oft übertriebenen

„Cinna" brachte dem Dichter reichlichen Gewinn, zuerst durch die Aufführungen, dann durch den Druck. Der Präsident der Finanzkammer zu Montauban, Pierre de Puget, seigneur de Montoron, schenkte Corneille 200 Pistolen zum Dank dafür, daß der Dichter ihm sein Stück gewidmet hatte. Montoron war einer der reichsten Finanzleute und bekannt wegen der Freigebigkeit, mit der er die Schriftsteller und Dichter bedachte.[1]) Leider ließ sich Corneille bei dieser neuen Dedikation, mehr noch als bei seinem „Horace", zu Schmeicheleien hinreißen, die seiner unwürdig waren. Er pries seines Gönners allezeit offene Hand, verglich ihn mit Augustus und erwähnte sogar die kriegerischen Tugenden Montorons, obwol derselbe niemals Gelegenheit gehabt hatte, sie ernstlich zu bethätigen. Corneille gab sich damit eine Blöße, welche seine Gegner sehr gut zu benutzen verstanden. War es ihnen mißlungen, seinen dichterischen Wert herabzusetzen, so verschrieen sie nun seinen persönlichen Charakter, und die „Lobreden à la Montoron" wurden sprichwörtlich. Die Widmung des „Cinna" ist in ihrer ungemessenen Übertreibung gewiß nicht zu rechtfertigen. Aber wir sehen sie deshalb noch nicht als Beweis für die Habsucht und den knechtischen Sinn Corneilles an, der während eines langen Lebens und oft im Kampf mit Mühsal aller Art seine Unabhängigkeit stets zu wahren bedacht war.

Wir haben schon bei anderer Gelegenheit darauf hingewiesen, daß Corneille als Haupt der Familie für seine Geschwister zu sorgen hatte, und daß er sich gerade damals in seinem Einkommen als Advokat bedroht sah. Dazu kam, daß er mit dem Gedanken umging, sich zu verheiraten. Er bewarb sich, wie es heißt, längere Zeit um Marie de Lampérière, die Tochter eines Beamten in dem Städtchen Les Andolys, in der Nähe von Rouen.[2]) Aber seine Bemühungen waren vergebens, denn der Vater verweigerte seine Zustimmung. Von streng bürgerlichem Geist erfüllt, sah er mit Mißtrauen auf einen Mann, der den reellen Boden eines Staatsamts verließ, sein Geschäft vielleicht manchmal vernachlässigte, um Träumereien nachzuhängen; dessen Einkommen dadurch schwankend, dessen Zukunft unsicher war, und der noch dazu mit Leuten in Ver-

Weise schrieb er an Corneille (17. Januar 1643): „J'ai senti un notable soulagement depuis l'arrivée de votre paquet, et je crie Miracle! dès le commencement de ma lettre. Votre Cinna guérit les malades: il fait que les paralytiques battent des mains; il rend la parole à un muet...Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris et ne l'avez point brisée en la remuant..... C'est une Rome de Tite-Live et aussi pompeuse qu'elle étoit au temps des premiers Césars. Vous avez même trouvé ce qu'elle avoit perdu dans les ruines de la Republique, cette noble et magnanime fierté...Vous êtes le vrai et fidèle interprète de son esprit et de son courage. Je dis plus, Monsieur; vous êtes souvent son pédagogue et l'avertissez de la bienséance quand elle ne s'en souvient pas. Vous êtes le reformateur du vieux temps, s'il a besoin d'embellissement et d'appui. Aux endroits où Rome est de brique, vous la remplissez de marbre; quand vous trouvez du vide, vous le remplissez d'un chef-d'oeuvre." (Sollte hier der Keim zu dem Urteil La Bruyères liegen: „Corneille dépeint les hommes comme ils devraient être, Racine comme ils sont?")

[1]) Montoron verlor später sein Vermögen und starb 1664 zu Paris.

[2]) Mr. de Lampérière war lieutenant-général aux Andelys.

kehr stand, die doch immer noch als verdächtig und unmoralisch angesehen wurden. Fontenelle erzählt in der Biographie seines Onkels, daß es der Vermittlung Richelieus bedurft habe, um den Vater günstig zu stimmen.[1]) Ein Mann, für den der Kardinal solche Freundschaft an den Tag legte, mußte doch ein ganz besonderer Herr sein. Das Verhältnis zwischen Richelieu und Corneille erscheint hier wieder in einem neuen Licht. Der Kardinal hatte Corneille unter seine Leibpoeten gezählt und war von ihm verlassen worden; er hatte den „Cid" verfolgt, und doch dem Dichter eine Pension aus seiner eigenen Kasse bewilligt; er hatte den „Horace" zuerst bei sich aufführen lassen, und erschien nun gar als der Vertraute Corneilles. Die beiden Männer müssen sich in eigentümlicher Weise angezogen und abgestoßen haben. Richelieu liebte das Theater zu sehr, um nicht mit Interesse auf einen Mann zu sehen, der die dramatische Litteratur so hoch erhob, und auch Corneille konnte einem solchen Förderer seiner Kunst nicht jede Anerkennung versagen. Aber beide Männer hatten einen festen Charakter; Richelieu war gewöhnt zu herrschen und vertrug keinen Widerstand, am wenigsten den indirekten, unausgesprochenen Widerstand, das Streben, sich seinem Einfluß zu entziehen, und Corneille seinerseits mochte mehr als einmal mit den Zähnen knirschen, wenn er seinen Willen vor dem des Ministers beugen mußte. Die beiden Männer vertrugen sich nicht miteinander, dazu hatte jeder einen zu starren Sinn. Aber wenn sie sich abstießen, so fühlten sie sich doch auch wieder zu einander gezogen durch die gleiche Vorliebe für die Bühne. Als der Mächtigere konnte Richelieu leichter verzeihen. Corneille hat die Gegnerschaft des Kardinals gegen den „Cid" und den schweren Kampf, den er dadurch zu bestehen hatte, niemals vergessen und seine bitteren Worte über Richelieu nach dessen Tod beweisen es zur Genüge.[2])

Man weiß nicht einmal genau, wann die Hochzeit Corneilles gefeiert wurde. Höchst wahrscheinlich fiel sie in das Jahr 1640. Ein lateinisches Gedicht von Ménage aus jener Zeit erzählt uns, daß der

[1]) Fontenelle, Vie de Corneille, p. 122 (t. III der Oeuvres de Fontenelle, Paris 1767).

[2]) Ein Quatrain, das er auf den Tod des Kardinals dichtete, besagt:

> Qu'on parle mal ou bien du fameux Cardinal,
> Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien:
> Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
> Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Bald aber, als er in einem Sonett den Tod Ludwigs XIII. beklagte, rief er:

> L'ambition, l'orgueil, l'audace, l'avarice,
> Saisis de son pouvoir, nous donnèrent de lois,
> Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
> Son règne fut pourtant celui de l'injustice.

Man hat auf die merkwürdige Steigerung in den Vorwürfen aufmerksam gemacht, die Corneille gegen den Kardinal erhebt, und welche den Geiz als das stärkste Übel an letzter Stelle betont. Doch könnte das nur des Reims halber geschehen sein.

Dichter in der Hochzeitsnacht schwer erkrankte und in Paris bereits die Nachricht seines Todes umlief. Im übrigen wird von Marie de Lampérière nicht viel berichtet und das ist ja auch ein Lob. Sie scheint eine einfache, gute Frau und eine brave Mutter gewesen zu sein. Man war früher in Bezug auf Familiennachrichten besonders zurückhaltend und hatte nicht, wie heute, den Wunsch, einen Blick in das häusliche Leben hervorragender Menschen zu werfen. Auch von Corneilles Leben in den nächstfolgenden Jahren wird uns kaum etwas berichtet Wir dürfen annehmen, daß er in glücklicher Ehe lebte, in angestrengter Thätigkeit zu Rouen sich seinem Amt widmete[1]) und in seinen Mußestunden jene Dramen dichtete, mit welchen er die französische Bühne bereicherte. Die Aufführung dieser Werke, sowie das Bedürfnis, mit den litterarischen Kreisen der Hauptstadt in Verbindung zu bleiben, führten ihn jedenfalls öfter nach Paris.

Auf „Horace“ und „Cinna“ folgte die Tragödie „Polyeucte“. Die früheren Biographen haben die erste Aufführung dieses Stücks ebenfalls in das Jahr 1640 gesetzt. Eine Stelle in der Korrespondenz Corneilles, auf welche Marty-Laveaux zuerst aufmerksam gemacht hat, beweist jedoch, daß „Polyeucte“ bedeutend späteren Ursprungs ist. Ein lateinischer Brief des Pariser Parlamentsrats Claude Sarrau an Corneille vom 12. Dezember 1642 erwähnt ein Gerücht, das bis zu ihm gedrungen sei, demzufolge Corneille an einer religiösen Dichtung arbeite, und Sarrau spricht die Hoffnung aus, der Dichter werde seinen drei göttlichen Dramen bald ein neues folgen lassen.[2]) Das Datum des Briefs kann nicht falsch sein, da der Tod des Kardinals Richelieu, der anfangs Dezember 1642 erfolgte, von Sarrau erwähnt wird. Wir hätten hier also wieder eine zweijährige Pause in der dichterischen Arbeit Corneilles, wie nach der „Mélite“ und dem „Cid“. Der eben angeführte Brief gestattet nun den Schluß, daß Corneille seinen „Polyeucte“ — denn kein anderes Werk kann unter der religiösen Dichtung, von der Sarrau spricht, verstanden werden — im Lauf des Jahrs 1642 gearbeitet und erst anfangs des folgenden Jahrs zur Aufführung gebracht hat.[3])

„Polyeucte“ enthält eine Märtyrer- und Heiligengeschichte. Ein oder der andere christliche Blutzeuge hat wol schon früher als Held einer Tragödie dienen müssen, allein diese Märtyrerdramen waren ohne Kunst gemacht und somit auch unbeachtet geblieben.[4])

[1]) Siehe „Particularités de la vie judiciaire de P. Corneille, relevées par des documents nouveaux par E. Gosselin, greffier-archiviste à la Cour Impériale de Rouen.“ Gosselin hat aus alten Gerichtsprotokollen aus den Jahren 1643, 1644 und 1645 nachgewiesen, daß sich Corneille — entgegen der früheren Ansicht — seinem Amt mit allem Eifer widmete.

[2]) Marty-Laveaux’ Ausgabe Corneilles, X, p. 424 und 438 in der Sammlung des Grands écrivains: Claudius Sarravius Petro Cornelio..... „Ut valeas tu cum tuis Musis scire imprimis desiro, et utrum tribus eximiis et divinis tuis dramatis quartum adjungere mediteris. ... Inaudivi nescio quid de aliquo tuo poemate sacro, quod an perfectum sit quaeso, rescribe“.

[3]) Gedruckt wurde „Polyeucte“ im Herbst 1643.

[4]) So der „Saint-Eustache“ von Baro (1639).

Die Spanier hatten allerdings schon lang ihre Heiligenschauspiele, aber in Frankreich kam diese Gattung erst durch Corneille zu Ansehen. Diesmal las er seine Tragödie vor der Aufführung im berühmten blauen Salon der Marquise de Rambouillet vor. Denn er gehörte seit einiger Zeit zu den eifrigen und intimeren Freunden des Hauses. Die Schöngeister, welchen der Dichter dort sein Werk zur Beurteilung vorlegte, zauderten indessen mit ihrer Billigung. Sie erschraken darüber, daß das Christentum und die christliche Kirche auf der Bühne profaniert werden sollte, und beauftragten Voiture, dem Dichter ihre Bedenken mitzuteilen. Corneille ließ sich indessen nicht beirren und der Erfolg, den „Polyeucte“ bei der öffentlichen Aufführung erlangte, gab ihm Recht. Und dennoch war die Warnung seiner Freunde aus dem Haus Rambouillet nicht so unbegründet, wenn auch die Voraussetzungen, von welchen sie ausgingen, irrig waren.

Wie wenig ein Märtyrer wie Polyeucte sich zum Helden einer Tragödie eignet, hat Lessing aufs klarste nachgewiesen. Sei es uns gestattet, die betreffende Stelle hier mitzuteilen.

Lessing schreibt in seiner Dramaturgie: „Nun leben wir in einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallt, als daß jeder Rasende, der sich mutwillig ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen jetzt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Beweggründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloßstellt! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden.“ [1])

Allerdings stellt Lessing im Verlauf seiner Abhandlung die Dichtung Corneilles über die anderen Märtyrerdramen, allein er findet, daß doch auch „Polyeucte“ gegen einige Hauptforderungen der Tragödie verstoße. Polyeucte hat keine zwingende Veranlassung, den Tod zu suchen. Seine Frömmigkeit hat ihn jedes menschlichen Gefühls beraubt. Seit wenigen Tagen ist er mit einer der edelsten, reinsten Frauen, Pauline, vermählt. Diese ist die Tochter eines vornehmen Römers, Felix, der als Gouverneur die Provinz Armenien verwaltet. Auf Geheiß ihres Vaters hat sie Polyeucte, dem Haupt einer armenischen Adelsfamilie, die Hand gereicht, obwol sie von Rom her das Bild eines tapferen, aber unbemittelten Jünglings, Sever, im Herzen trug, und sie ist entschlossen, ihre Pflicht im vollsten Umfang

---

[1]) Lessing, Dramaturgie. Erstes Stück vom 1. Mai 1767.

zu erfüllen, sich ganz ihrem Gatten zu weihen. Polyeucte wählt aber gerade diese erste Zeit seiner Ehe, sich im Christentum unterrichten zu lassen, und das Stück beginnt damit, daß er zur Taufe geht.

Einmal in die christliche Gemeinschaft aufgenommen, ist er von dem Fanatismus und der Unduldsamkeit der Neubekehrten entflammt. Er hält es für seine Pflicht, den heidnischen Gottesdienst zu stören und die Götterbilder in dem Tempel umzustürzen, und wird bei seinem tempelschänderischen Beginnen alsbald verhaftet. Ein kaiserlicher Befehl hat aber über jeden Christen die Todesstrafe verhängt. Vergebens ist Paulinens und ihres Vaters Bemühen, Polyeucte zur Mäßigung zu stimmen und ihn so zu retten. Vergebens tritt selbst Sever, der unerwartet nach glücklicher Kriegsthat als des Kaisers Günstling und Freund in Armenien erscheint, für ihn ein. Polyeucte kennt keine andere Sehnsucht, als durch schleunigen Tod in das Himmelreich aufzusteigen. Ihm erscheint das wie ein vorteilhafter Tauschhandel. Für einen raschen Tod erwirbt er ja die ewige Glückseligkeit. Er ist so frei von jeder menschlichen „Schwäche", wie er das nennt, daß er völlig vergißt, welche Pflichten ihn an das irdische Leben binden, daß er als Bürger Pflichten gegen den Staat hat, und für das Lebensglück seiner Gattin, die ihm so viel geopfert, verantwortlich ist. Die rührende Bitte Paulinens müßte sein Herz bewegen:

„Denkt des Geschlechts, aus welchem Ihr entsprossen,
Denkt Eurer Thaten, Eurer selt'nen Kraft!
Ihr seid geliebt vom Volk, geehrt vom Kaiser,
Der Eidam dessen, der das Land regiert.
Zudem mein Gatte — doch das wiegt nicht schwer.
Beglückt es mich, gilt es für Euch nicht viel." [1])

Polyeucte ahnt so wenig den wahren Wert und die Herzensgröße seiner Frau, daß er sie nicht nur mit empörendem Gleichmut aufgiebt, sondern für sie zu sorgen glaubt, indem er sie wie ein Vermächtnis an Sever vererben will. Auf tiefste verletzt, ruft ihm Pauline zu:

„Grausamer Mann, wenn Du mich töten willst,
Mußt Du mich auch beschimpfen?" [2])

Selbst Jesus hatte einen Moment der Schwäche, als er die Stunde seines qualvollen Todes nahen sah. Polyeucte aber weiß nicht, was Schwanken heißt. Er mag ein Heiliger sein, aber er ist kein Mensch mehr, und doch können wir nur mit Wesen Mitleid haben, deren Natur der unseren ähnlich ist, und welche Gefühle und Leidenschaften haben wie wir. Polyeucte wird von seinem Schwiegervater zum Tod geschickt. Der

---

[1]) Polyeucte, IV, 3, 13:
Daignez considérer le sang dont vous sortez,
Vos grandes actions, vos rares qualités:
Chéri de tout le peuple, estimé chez le prince,
Gendre du gouverneur de toute la province,
Je ne vous compte à rien le nom de mon époux,
C'est un bonheur pour moi qui n'est pas grand pour vous.

[2]) Polyeucte, V, 3, 6:
Tigre, assassine-moi du moins sans m'outrager.

charakterlose Felix fürchtet einerseits den Zorn des Kaisers, wenn er dessen Gebot mißachtet, anderseits hofft er durch sein Urteil Severs Gunst zu erwerben. Denn der Tod Polyeuctes giebt ja Paulinen die Freiheit wieder. Doch seine niedrigen Berechnungen erweisen sich als irrig. Polyeuctes Märtyrertod thut Wunder. Pauline wird durch ihn plötzlich für das Christentum gewonnen und verkündet laut und triumphierend ihre Erleuchtung:

„Mein Irrtum schwand: ich seh', ich weiß, ich glaube!“ [1])

Noch erstaunlicher ist der Eindruck der Katastrophe auf Felix, den des Himmels-Gnade ebenfalls erleuchtet, so daß er sein Amt niederlegt und sich offen zum Christentum bekennt. Selbst Sever wird zum Freund der Christen und seine Äußerungen lassen seine baldige Bekehrung voraussehen.

Die Tragödie schließt also mit dem Sieg der neuen Lehre. Doch sind es nicht die Christen, sondern die heidnischen Personen des Stücks, Sever und Pauline, welche unsere Sympathie erwecken. Sever ist der edle, feinfühlende Mann, der jede niedere Regung des Herzens zu besiegen weiß; Pauline erweist sich als ein reines, pflichtgetreues Weib. Sie ist ruhig und zurückhaltend, denn sie hat in harter Lebensschule ihre Gefühle zu bemeistern gelernt. Aber ihr Herz schlägt doch warm und stark, und mutig hat sie sich ihrer neuen Lebensaufgabe gewidmet.

Das moderne französische Drama würde es sich kaum entgehen lassen, in Pauline eine unglückliche, verkannte, melancholische Frau zu zeichnen: Corneille hat sie höher gestellt: er hat aus ihr eine Heldin gemacht, die ihre Pflicht erfüllt, ohne viel Worte zu machen. Da sie ihren Gatten mit dem Tod bedroht sieht, erklärt sie Sever, den sie einst geliebt hat, daß eine Verbindung zwischen ihnen für alle Zeiten unmöglich sei, und Sever würdigt ihr Zartgefühl und beugt sich vor der Hoheit ihres Geistes. So fällt in dieser Tragödie, die zur Verherrlichung des Christentums dienen soll, die schönste Rolle dem Heidentum zu. Corneille hat das freilich nicht beabsichtigt. Indem er Pauline und ihren Vater sich bekehren läßt, will er zeigen, daß sie schon vorher des Christentums würdig waren und nur die Stunde der Erleuchtung fehlte. Aber gerade diese unerwartete Bekehrung schwächt den Schluß ab. Pauline, die so menschlich, so natürlich fühlt, ist Zeuge der Hinrichtung ihres Gatten. Man sollte denken, daß diese entsetzliche Scene sie auf das Tiefste erschüttern müßte. Allerdings thut sie das, aber in anderem Sinn als wir erwarten. Sie fühlt sich mit einem Mal für das Christentum gewonnen. Sie hat nun kein Wort mehr des Schreckens und der Trauer, sie ist in ihrem ganzen Wesen geändert. Ob zu ihrem Vorteil? Ihre letzte Rede läßt uns das nicht glauben. Uns scheint, daß der milde Sinn, der sie früher beseelte, sich nun in harten Fanatismus umgewandelt hat. Sie ruft ihrem Vater zu:

---

[1]) Polyeucte, V, 5, 9:

„Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée.“

„Sieh mich getauft mit diesem frommen Blut.
Auch ich bin Christin, ist das nicht genug?
Schick mich zum Tod, um Deinen Rang zu wahren.
Den Kaiser fürchte und den Zorn Severs.
Willst Du nicht selber fallen, muß ich sterben.
Schon ruft mein Gatte mich zum sel'gen Tod;
Nearch und er, sie öffnen mir die Arme.
Führ mich zu Deinen Göttern, die ich hasse:
Sie stürzten nur das eine Götzenbild,
Ich will die ander'n brechen..."[1])

Daß in Zeiten religiöser Verfolgung und tiefgehender Aufregung der mutige Tod eines Menschen andere mit der Kraft zu gleichem Tod erfüllt, ist gewiß. Aber solche Märtyrer haben auch in ihrem früheren Leben schon einen mystischen Zug, einen Hang zum Fanatismus gezeigt. Nicht so Pauline. Ihr Charakter war bis zum Moment ihrer Bekehrung so klar und sicher, und nur das reinste Menschentum beseelte sie, daß wir uns diese letzte Wandlung nicht erklären können; sie ist nicht motiviert, ist ein Wunder — und Wunder sind zum wenigsten nicht dramatisch wirksam.

„Polyeucte" leidet an einem Grundfehler, an der irrigen Auffassung des religiösen Fanatismus. Trotzdem gehört diese Tragödie in die Reihe der größten Werke Corneilles. In der Anlage vortrefflich, steigert sich das Interesse fortwährend bis zum vierten Akt, welcher mit der Kerkerscene zwischen Polyeucte und Pauline den Höhepunkt der Spannung erreicht. Die Figur der Pauline allein sichert dem Werk die Bewunderung aller Zeiten; ihr Charakterbild ist eine der schönsten und reinsten Schöpfungen der Litteratur. In ihrem ganzen Wesen liegt eine Zartheit, wie sie Corneille keinem seiner Frauenbilder wieder verliehen hat. Dies zeigt sich besonders in einer der hervorragendsten Scenen des ersten Akts, in welcher Felix, der niedrig denkende, egoistische Vater Paulinens, dieser die Nachricht bringt, daß Sever nicht tot ist, wie man geglaubt hat, und daß er in wenig Stunden vor ihr stehen wird. Felix fürchtet die Rache Severs, und er verlangt von seiner Tochter, sie solle ihre Macht über das Herz ihres ehemaligen Geliebten benutzen, um ihn günstig zu stimmen. Pauline kennt den Charakter Severs besser; sie weiß, daß ihm Rachegedanken fern liegen. Aber sie weigert sich, ihn wieder zu sehen:

„Ich bin ein Weib und kenne meine Schwäche!"

---

[1]) Polyeucte, V, 5, 10:

De ce bienheureux sang tu me vois baptisée;
Je suis chrétienne enfin, n'est-ce point assez dit?
Conserve en me perdant ton rang et ton crédit;
Redoute l'empereur, appréhende Sévère:
Si tu ne veux périr, ma perte est nécessaire;
Polyeucte m'appelle à cet heureux trépas;
Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras.
Mène, mène-mois voir tes Dieux que je déteste.
Ils n'en ont brisé qu'un, je briserai le reste.

Weil sie ihrer Pflicht getreu bleiben will, mißtraut sie ihrer Kraft. Sever hat ihr Herz besessen und nur mit Mühe hat sie ihre Liebe bekämpft. „Ich kann ihn nicht wiedersehen!“ ruft sie, und dieser Angstschrei einer reinen Seele läßt Paulinen besser erkennen, als es lange Reden thun könnten. „Ich kann ihn nicht wiedersehen!“ wiederholt sie aufgeregt, aber fest entschlossen.[1]) Später, wenn sie die Zusammenkunft mit Sever nicht vermeiden kann, sagt sie ihm ausdrücklich, daß sie ihren Gatten liebt, denn sie duldet auch nicht den Schatten eines Mißverständnisses.[2])

„Polyeucte“ wurde von seinem ersten Erscheinen an sehr bewundert und die Nachahmungen blieben nicht aus. Doch ist von allen nur Rotrous „Saint-Genest“ zu erwähnen, von welchem später noch die Rede sein wird.

Die römische Welt, welche Corneille in „Horace“ und „Cinna“ geschildert hatte und die auch den Hintergrund in „Polyeucte“ bildet, lieferte dem Dichter gleichfalls den Stoff zu seiner nächsten Tragödie, dem „Tod des Pompejus“[3]) („La mort de Pompée“). In welches Jahr dieses Stück fiel, ist ebenfalls nicht ganz sicher. Wenn „Polyeucte“, entgegen der früheren Annahme, erst anfangs 1643 zur Aufführung gelangte, so muß auch das Datum des „Pompejus“ hinausgerückt werden. In dem Vorwort zu seinem „Menteur“ sagt der Dichter, er habe dieses Lustspiel und den „Pompejus“ in demselben Winter geschrieben, und so müssen wir deren Entstehen wol in den Winter 1643—1644 setzen.[4])

---

[1]) Polyeucte, I, 4, 77 ff.

Pauline:

Mon père, je suis femme, et je sais ma faiblesse,
Je sens déjà mon coeur qui pour lui s'intéresse,
Et poussera sans doute, en dépit de ma foi,
Quelque soupir indigne et de vous et de moi.
Je ne le verrai point.

Felix:

Rassure un peu ton âme.

Pauline:

Il est toujours aimable, et je suis toujours femme,
Dans le pouvoir sur moi que ses regards ont eu,
Je n'ose m'assurer de toute ma vertu.
Je ne le verrai point.

[2]) Polyeucte, II, 2, v. 1.

[3]) Als Tragödie bezeichnete Corneille auch Stücke wie „Cinna“ und „Pompée“, die wir Schauspiele nennen würden.

[4]) Im Druck erschien „Pompée“ anfangs 1644, also wahrscheinlich bald nach der ersten Aufführung. Der „Menteur“ wurde 1644 veröffentlicht. In einem Brief Balzacs an Corneille, datiert vom 10. Februar 1643, heißt es allerdings: „Vous serez Aristophane quand il vous plaira, comme vous êtes déjà Sophocle“. Soll man daraus schließen, daß der „Menteur“ doch schon damals geschrieben war? Ich glaube nicht. Balzac schmeichelt zwar oft unverschämt, aber wenn er den „Menteur“ gekannt hätte, wäre ihm eine Vergleichung mit den aristophaneischen Lustspielen doch kaum in den Sinn gekommen. Vielleicht hatte Corneille von seiner Absicht geschrieben, sich wieder einmal im Lustspiel zu

Diese Annahme wird auch von einer Stelle im „Menteur“ bekräftigt. Das Palais Cardinal wird dort die Wohnung der Könige genannt. Die Regentin, Königin Anna, bezog den Palast aber erst im Jahr 1643 mit ihren beiden Kindern, dem jungen König Ludwig XIV. und seinem Bruder Orléans.[1])

Corneille hielt sehr viel von seinem „Pompejus“. Er hatte seine Freude an stolzer, volltönender Rede, und meinte, in keinem andern Stück habe er eine so markige Sprache geführt, wie in diesem.[2]) Aber wenn es auch durch seine Rhetorik glänzt, so ist es kaum dramatisch. Der Beginn allerdings ist vortrefflich. Dem König Ptolemäus von Ägypten ist zugleich mit der Nachricht von der Schlacht bei Pharsalus die Botschaft zugekommen, daß Pompejus auf der Flucht vor Cäsar sich zu ihm begeben wolle, und der erste Akt zeigt den ägyptischen Fürsten in Beratung mit seinen Ministern. Ihre Mehrzahl rät, den flüchtigen Feldherrn zu ermorden und durch diese That die Gunst Cäsars zu erwerben. Kleopatra, die Schwester des Königs, erhebt sich gegen die Anschläge jener, „aus Schmutz geformten Seelen“ und jener „Pest des Hofs“ (II, 2, 140). Allein sie dringt mit ihrer Ansicht nicht durch. Photin, der einflußreichste Mann im Rat des Ptolemäus, vergiftet den Sinn seines Herrn mit verderblichen Lehren.

Des Staatsmanns Kraft beruht nicht auf dem Recht.
— — — — — — — — — — — —
Der König hat das Recht, niemand zu schonen.
Zaghafte Billigkeit vernichtet nur
Die Kunst des Herrschens. Der muß immer fürchten,
Der ungerechte Thaten ängstlich scheut,
Wer alles können will, muß alles wagen.“ [3])

Auf den Rat seiner Minister beschließt Ptolemäus die Ermordung des flüchtigen Pompejus. Leider entspricht der Fortgang des Stücks

---

versuchen. Wenn Balzac in demselben Brief Corneille den „Vater des Lustspiels“ nennt, so mochte er an die früheren Komödien des Dichters denken.

[1]) Le Menteur, II, 5, 11:

Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal
Aux superbes dehors du palais Cardinal.
Toute une ville entière, avec pompe bâtie,
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,
Et nous fait présumer, à ses superbes toits,
Que tous ces habitants sont des dieux ou des rois.

Richelieu hatte seinen Palast dem König vermacht.

[2]) S. Examen de Pompée: .....„Pour le style, il est plus élevé en ce poëme qu'en aucun des miens, et ce sont, sans contredit, les vers les plus pompeux que j'aie faits.“

[3]) Horace, I, 1, 194:

La justice n'est pas une vertu d'Etat.
— — — — — — — — — — — —
Le droit des rois consiste à ne rien épargner.
La timide équité détruit l'art de régner.
Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre.
Et qui veut tout pouvoir, doit oser tout enfreindre.

nicht dem spannenden Beginn. Pompejus erscheint gar nicht auf der Bühne, und seine klägliche Ermordung wird nur erzählt. Cäsar wird dagegen handelnd eingeführt, aber merkwürdigerweise ist seine Figur gänzlich verfehlt. Er erscheint bei Corneille nur als süßlicher Galan. Daß der historische Cäsar zu keiner Zeit Liebesabenteuer verschmähte, beweist die Geschichte der Kleopatra. Aber Corneille giebt ihm für seine Kriegszüge kein anderes Motiv als die Liebe. Der Cäsar Corneilles hat Kleopatra schon früher zu Rom gesehen und geliebt, und sein Herz treibt ihn darum, sie aufzusuchen. Ehrgeiz und Herschsucht sind ihm völlig fremd; hätte sein Widersacher ihm vertraut, so hätte sich ein friedliches Abkommen leicht gefunden. „Wenn Pompejus nicht geflohen wäre“, sagt Cäsar zu Cornelia, „ich hätte Zwietracht und Neid zertreten, hätte ihn beschworen, meinen Sieg zu vergessen, mich zu lieben, und ich wäre glücklich gewesen, neben ihm als seinesgleichen zu leben.“ [1]) Ihr Streit habe auf einem Mißverständnis beruht. Das klingt sehr großmütig, aber auch sehr unwahrscheinlich, wenn man an den erbitterten Krieg denkt, den die beiden Männer in Wirklichkeit miteinander geführt haben. Wollte Corneille vielleicht die Falschheit Cäsars zeigen, der mit glatter Sprache seine Feinde zu beschwichtigen trachtet? Der Verlauf des Stücks erlaubt solchen Schluß nicht; Cäsar soll als Held aufgefaßt werden, und selbst Cornelia, seine erbitterte Feindin, ruft bewundernd aus:

„Daß ich solch hochgesinnten Mann muß hassen!“ [2])

Dieser Cäsar gleicht den berühmten Romanhelden des 17. Jahrhunderts auf ein Haar; ähnlich den Rittern von König Artus' Tafelrunde ist er ausgezogen, für die Ehre seiner Dame zu streiten und jeden Fremden zum Lob ihrer Schönheit zu zwingen. Er redet zu Kleopatra, wie nur je ein precieuser Edelmann im Hôtel de Rambouillet girren konnte: [3])

Gäb's einen Fürsten, dessen Liebe Euch
Auf einen würdigeren Thron erhöbe,
Ich zöge gegen ihn — nicht zur Eroberung,
Nur Euch zu dienen, würd' ich ihm verbieten.
Erst wenn ich solchen Gegner überwunden,
Dürft' ich ans Glück Euch zu gefallen denken.

---

[1]) Horace, III, 4, 65:

Alors, foulant aux pieds la discorde et s'envie,
Je l'eusse conjuré de se donner la vie,
D'oublier la victoire et d'aimer un rival,
Heureux d'avoir vaincu pour vive son égal.

[2]) Pompée, III, 4, 92:

O ciel, que de vertus nous me faites haïr!

[3]) Pompée, IV, 3, 21:

S'il étoit quelque trône où vous pussiez paraître
Plus dignement assise en captivant son maître,
J'irois, j'irois à lui, moins pour le lui ravir,
Que pour lui disputer le droit de vous servir.

Nur deshalb hob ich meinen Arm zum Kampf,
Um solch ein kostbar Recht mir zu erwerben.
Selbst bei Pharsalus zog ich mehr das Schwert
Für dieses Recht als gegen den Pompejus,
— — — — — — — — — — — —
Da Eure schönen Augen mich bestrickt,
Und Eurer Lieb' ich würdig wollt' erscheinen,
Schwang ich mich auf zum Herrscher Roms, der Welt.[1])

Corneilles Held hat vom historischen Cäsar nichts als den Namen: er erscheint ohne Größe, und die weitere Entwicklung des Dramas ist mühsam, ohne Spannung. Ptolemäus sieht sich in seiner Erwartung auf Cäsars Dank getäuscht, und plant einen verräterischen Überfall der Römer. Aber Cornelia hört von der Verschwörung, und weil sie zunächst Ptolomäus bestraft wünscht, auch als echte Römerin nicht zugeben kann, daß an einem Tag die zwei größten Feldherren Roms unter dem Messer eines Barbarenkönigs fallen, warnt sie Cäsar. Die weiteren Begebenheiten, der Aufstand der Ägypter, der blutige Kampf in den Straßen Alexandrias, der Tod des Ptolomäus, alles wird nur berichtet — „Pompejus" enthält nicht weniger als vier große Erzählungen — und das Stück endet damit, daß Cornelia sich zum Heer Catos begiebt. Scheidend droht sie mit ihrem Zorn und ihrer Rache, Cäsar aber widmet sich ganz seiner Liebe zu Kleopatra, die er zur Königin von Ägypten erhebt. Diese letztere ist nicht minder modern geschildert als Cäsar; sie ist eine französische Prinzessin, ohne eine Spur von orientalischer Glut. Dafür kennt sie genau die spitzfindigen Gesetze der Galanterie.

Daß ein Dichter den historischen Charakter seiner Helden nicht bewahrt, darf man ihm nicht zum Vorwurf machen. Er zeichnet einen Charakter, wie er ihm vorschwebt, und nennt ihn nach Belieben. Aber diese Freiheit ist ihm nur unter einer Bedingung gestattet. Wir verlangen, daß die Menschen, die er uns zeigt, in sich wahr seien, mögen sie nun heißen, wie sie wollen. Shakespeares Römer sind auch keine historisch getreuen Zeichnungen, aber wir sehen in ihnen doch wahrhafte Menschen. Der Feldherr, den Shakespeare Cäsar nennt, ist ein ehrgeiziger Mann, der nach der Krone strebt und darum von fanatischen, kurzsichtigen Menschen ermordet wird, ohne daß sie die verlorene Freiheit des Landes zurückbringen könnten. Die Tragödie Shakespeares bietet ein ergreifendes, wahres Bild, obgleich die Römer, die darin auftreten, deutlich den englischen Typus tragen. Diese innere Wahrheit aber fehlt Corneilles „Pompejus", und auch die glänzendste Diktion

---

[1]) Et je n'aspirerois au bonheur de vous plaire.
Qu'après avoir mis bas un si grand adversaire.
C'étoit pour acquérir un droit si précieux
Que combattait partout mon bras ambitieux;
Et dans Pharsale même il a tiré l'épée
Plus pour le conserver que pour vaincre Pompée.
— — — — — — — — — — — — —
Et vos beaux yeux enfin m'ayant fait soupirer,
Pour faire que votre âme avec gloire y réponde,
M'ont rendu le premier et de Rome et du monde.

vermag solche Schwäche nicht zu verdecken. Im Gegenteil, die Unwahrheit der Charaktere verführt den Dichter, der Sprache Gewalt anzuthun, und in dem Bestreben, ihr die möglichste Erhabenheit zu geben, verfällt er häufiger als sonst in Schwulst.[1]) Die einzige, Corneilles würdige Figur dieser Tragödie ist Cornelia, obwol auch sie dem Vorwurf, zu deklamatorisch gehalten zu sein, nicht ganz entgeht.

Die Geschichte Corneilles führt uns nun zu einem Werk, das eine ähnliche Bedeutung in der Litteratur erlangte wie der „Cid". Sahen wir in diesem das erste klassische Schauspiel, so leitete das Lustspiel „Le Menteur" („Der Lügner"), das Corneille auf „Pompejus" folgen ließ, zu der höheren Charakterkomödie. Wie der „Cid", war auch der „Menteur" die Bearbeitung eines spanischen Musters. Wie eng sind doch die Geschicke der Völker miteinander verflochten! Wie mächtig ist die geistige Wechselwirkung der Nationen aufeinander! Spanien besonders, das mit seinen weiten Besitzungen in Europa dominierte, finden wir in dem 16. und 17. Jahrhundert von bestimmendem Einfluß auf den verschiedensten Gebieten.

Corneille war kein besonderer Kenner des Spanischen, aber er kehrte doch immer wieder zum spanischen Theater zurück, das ihm schon einmal zu großem Triumph verholfen hatte. In einem Band spanischer Dramen hatte er das Lustspiel „La verdad sospechosa" („Die verdächtige Wahrheit") gefunden, das eine Zeit lang unter dem Namen Lope de Vegas gedruckt wurde, in Wahrheit aber von Don Juan Ruiz de Alarcon († 1639) herrührte. Dieses Stück gab ihm die Anregung zu seinem neuen Lustspiel.

Die spanische Komödie hatte damals einen hohen Grad der Ausbildung erreicht. Ein feiner Geist beseelte sie, und eine ausgebildete, poetische, nur zu oft gesuchte Sprache erhöhte ihren Reiz. Freilich räumte sie der regellosen Phantasie einen größeren Spielraum ein, als wir Nordländer schön finden; die Natur des Spaniers, der viel von den Mauren angenommen hatte, verlangte darin ihr Recht. Spanische Dramen können daher nördlich der Pyrenäen nicht populär werden, so sehr der Kenner sie bewundern mag. Das erwähnte Lustspiel Alarcons ist ein geistvolles Werk echt spanischen Charakters. Sein heiteres, aber verwickeltes Spiel in wenig Worten klar zu machen, ist schwierig. Übergehen wir die zahlreichen Episoden und nebensächlichen Verwicklungen, so ergiebt sich als Hauptinhalt des Stücks etwa die folgende Geschichte.

---

[2]) Man siehe z. B. Pompée, II, 2, 75, wo der Bote, der die Ermordung des Pompejus berichtet, von dem Sterbenden sagt:

> Immobile à leurs coups, en lui-même il rappelle
> Ce qu'eut de beau sa vie et ce qu'on dira d'elle.

oder v. 80:

> Et son dernier soupir est un soupir illustre!

Corneille hatte den Stoff in Lucans „Pharsalia" gefunden, und da er dieses Epos sehr bewunderte, eine Reihe von Versen daraus in freier Übertragung in sein Drama aufgenommen. Der rhetorische Charakter des „Pompée" wurde dadurch vielfach erhöht.

Ein junger Edelmann, Don Garcia, den sein Vater von der hohen Schule in Salamanca heimgerufen hat, um ihn zu verheiraten, erweist sich als ein in vieler Hinsicht braver Jüngling, aber seine guten Eigenschaften werden durch einen großen Fehler verdunkelt. Don Garcia gefällt sich darin, die Unwahrheit zu sagen. Dies bringt ihn in tausend Verlegenheiten, und schließlich straft sich seine Manie auf empfindliche Weise. Don Garcia begegnet zwei reizenden Damen, erkundigt sich nach ihren Namen — Jacinta und Lucrezia — verwechselt sie aber und schwärmt von seiner Liebe zu Lucrezia, da er doch Jacinta meint. Im Lauf des Stücks verwickelt er sich in offenbare Widersprüche, denn er bemüht sich um Jacintas Neigung, während er stets seine Leidenschaft für Lucrezia beteuert. Zum erstenmal spricht er hier die Wahrheit, aber sein Wort ist verdächtig, und er wird am Schluß von seinem erbitterten Vater genötigt, die wirkliche Lucrezia zu heiraten. Das ganze Stück ist in heiterer Weise durchgeführt und reich an jenen Verwechslungen und Mißverständnissen, welche sich bei den spanischen Sitten leichter als anderswo ergaben.

In der Vorredezu s einem Stück sprach Corneille mit der größten Bewunderung von dem spanischen Lustspiel, und alles Lob, das sein „Menteur“ ihm eingebracht hatte, wies er dem spanischen Dichter zu. Noch 16 Jahre später sagte er, er gäbe gern zwei seiner besten Stücke dafür, wenn er den „Menteur“ als sein Originalwerk bezeichnen könnte.[1]) Er hat Alarcons Stück nicht wörtlich übersetzt, aber in seiner Bearbeitung sich doch eng an das Vorbild gehalten. Freilich bedingte schon die Umgießung der spanischen Verse in französische Alexandriner beträchtliche Änderungen in Haltung und Ton der Rede.

Außerdem mußte Corneille, dem Charakter seiner heimischen Bühne entsprechend, auf die Beweglichkeit des spanischen Lustspiels verzichten, die Verwicklung vereinfachen, und somit fielen nicht allein viele Scenen ganz weg, andere konnten auch nur in sehr freier Nachahmung gegeben werden.

Corneille verlegt die Scene, die bei Alarcon bald im Park, bald im Haus, bald auf der Straße spielt, nach Paris auf den Platz vor den Tuilerien und auf die „Place Royale“. Das zieht viele Unwahrscheinlichkeiten nach sich, wie z. B. daß Dorante (Garcia) seinem Vater auf offener Straße zu Füßen fällt, um ihm die Lüge von seiner Heirat recht glaubhaft zu machen. Auch die schalkhafte Laune des spanischen Originals wird oft bedeutend abgeschwächt, und manche Unklarheit des französischen Lustspiels hat ihren Grund in der Nötigung, den ursprünglichen Plan zu vereinfachen.[2]) So sehr sich ferner Corneille bemühte,

---

[1]) Siehe sein „Examen du Menteur“.

[2]) So z. B. ist es bei Alarcon richtig motiviert, daß Don Garcia von seinem Vater einen neuen Diener zugewiesen erhält, und daß sich dieser über die Lügen seines jungen Herrn, den er noch nicht kennt, entsetzt. In Corneilles Stück ist das Verhältnis zwischen Dorante und Cliton nicht so klar dargelegt. Cliton thut sehr erstaunt, wenn er seinen Herrn die Unwahrheit reden hört, und doch sollte er ihn schon kennen.

den fremdartigen Charakter des Stücks abzustreifen, indem er z. B. den Lügner statt von den Kämpfen in Amerika von seinen Feldzügen in Deutschland prahlen ließ, so konnte er doch die Intriguen, die auf der spanischen Lebensweise beruhten, den französischen Verhältnissen nicht völlig anpassen. Sein Stück behielt darum immer etwas Fremdartiges, wenn man auch von der „Commedia dell' Arte“ her an Verwechslungen und Täuschungen aller Art gewöhnt war. Dem Madrider Publikum war es verständlich, wie zwei Mädchen durch kokettes Spiel mit der Mantille sich unkenntlich machen und einen Fremden täuschen können. Nach Paris übertragen, verlor dieses Spiel an Wahrheit und somit an Interesse.

Alarcons Werk hat ebensoviel vom Intriguenstück wie von der Charakterkomödie. Das Verdienst Corneilles ist es, in seiner Bearbeitung die letztere Seite besonders betont zu haben, denn darin liegt die Bedeutung des „Menteur“.

Es ist das erste französische Lustspiel, in welchem sich eine ernstliche Charakterstudie findet. Ein Lustspiel, dessen Personen nicht dem wirklichen Leben entnommen sind und nicht wahrhaftige Charaktere darstellen, kann wol erheitern, aber auf litterarische Bedeutung hat es keinen Anspruch. Der „Menteur“ zeigte den französischen Dichtern den Weg, den sie zu gehen hatten, und insofern gilt Corneille mit Recht als der Begründer des modernen französischen Lustspiels.

In dem Bestreben, vor allem den Charakter eines Lügners zu zeichnen, wich Corneille in der Schlußscene von dem Gang des Originals ab. Als Dorante (Garcia) seines Irrtums inne wird und erkennt, daß er Clarice für Lucrèce gehalten hat, will er sich abermals mit einer Lüge aus der Verlegenheit ziehen. Er habe Claricen nur den Hof gemacht, sagt er, weil er bemerkt habe, daß sie ihn foppen wolle. So bleibt allerdings Dorante seinem Charakter bis zum Ende getreu, aber der heitere Schluß des spanischen Stücks, wonach der Lügner zur Strafe für seine Unwahrheit eine Frau nehmen muß, die er nicht mag, geht verloren. Denn dem Corneille'schen Lügner erscheint die wirkliche Lucrèce, die er als Frau heimzuführen genötigt wird, bereits liebenswerter als Clarice, um die er sich zuvor bemüht hat. So kann denn auch Cliton, der Diener, das spöttische Schlußwort an die Zuschauer richten:

> Ihr glaubtet, daß er sich nicht retten könnte.
> So lernt von ihm jetzt, wie man lügen muß.[1])

Der „Menteur“ zeichnet sich wieder durch seine Sprache aus. Wie Corneille schon in seinen früheren Lustspielen den Ton der feinen Gesellschaft hatte treffen wollen, so versucht er es jetzt wieder, und mit noch besserem Erfolg. Eine große Anzahl heiterer und glücklicher Wendungen, die er seinem Stück eingefügt hat, zeigen aufs neue, daß Cor-

[1]) Le Menteur, V, 7, 17 und 18:

> Vous autres qui doutiez s'il pourroit en sortir,
> Par un si rare exemple apprenez à mentir.

Das spanische Stück schließt im Gegenteil mit einer Warnung vor der Lüge.

neille auch die Gabe des Humors besaß. Eine sehr gelungene Scene ist z. B. die, in welcher Dorante auseinandersetzt, wie man prahlen müsse, um den Damen zu gefallen:

„Erringt man einer Dame Gunst so leicht,
Wenn man ihr zierlich sagt: Empfaht
Die Huldigung, die Eure Schönheit heischt?
Ich kehrte jüngst erst von der hohen Schule,
Bedürft Ihr Auskunft über die Gesetze?
Ich hab' das ganze Corpus Juris inne,
Die Institutionen, die Pandekten,
Und weiß, was unsre Professoren lehrten!

Welch Anseh'n kann uns solche Sprache geben!
Wie wird die stolzen Herzen sie erweichen!
Ein Paragraphenmann ist so galant!

Ganz anders führt man sich als Kriegsheld ein!
Das ist so schwer nicht, wie es scheint; man schneide
Ein grimmiges Gesicht, man fluche tüchtig,
Und lüge nur zur rechten Zeit; man werfe
Mit Worten um sich, die sie nicht versteh'n:
Darin liegt das Geheimnis des Erfolgs.
Man nenne Lamboy, Gallas, Johann Wert,
Citiere Orte mit barbar'schen Namen —
Je härter sie fürs Ohr sind, desto besser —
Und rede nur von Linien und von Gräben,
Redouten, Schanzen, vorgeschobnen Werken;
Ob's paßt, ob nicht, gleichviel: man imponiert,
Und was man ihnen vorlügt, wird bewundert.
Gar mancher hat mit Hilfe solcher Suada
Sich zum bewährten Kriegsmann aufgeschwungen.[1])

---

[1]) Le Menteur, I, 6, 14:

Oh! le beau compliment à charmer une dame,
De lui dire d'abord: J'apporte à vos beautés
Un coeur nouveau venu des universités;
Si vous avez besoin de lois et de rubriques,
Je sais le Code entier avec les Authentiques,
Le Digeste nouveau, le vieux, l'Infortiat,
Ce qu'en a dit Jason, Balde, Accurse, Alciat!
Qu'un si riche discours nous rend considérables!
Qu'on amollit par là de coeurs inexorables!
Qu'un homme à paragraphes est un joli galant!

On s'introduit bien mieux à titre de vaillant:
Tout le secret ne gît qu'en un peu de grimace,
A mentir à propos, jurer de bonne grâce,
Etaler force mots qu'elles n'entendent pas,
Faire sonner Lamboy, Jean de Vert et Galas,
Nommer quelques châteaux de qui les noms barbares
Plus ils blessent l'oreille, et plus leur semblent rares,
Avoir toujours en bouche angles, lignes, fossés,
Vedette, contrescarpe, et travaux avancés:
Sans ordre et sans raison, n'importe, on les étonne;
On leur fait admirer les bayes qu'on leur donne,
Et tel, à la faveur d'un semblable débit,
Passe pour un homme illustré, et se met en crédit.

Cliton wird durch die steigende Geschicklichkeit seines Herrn in der Kunst des Lügens überrascht und so zur Bewunderung hingerissen, daß er — einer alten, noch heute giltigen Schauspielertradition zufolge — nach einer besonderen Meisterleistung im vierten Akt seinem Herrn den Rockzipfel küßt.[1]) Aber auch er ist reich an heiteren und witzigen Einfällen. So sagt er einmal seinem Herrn:

Ihr seid gestopft mit Wahrheit jeder Art
Nur gebt Ihr sie nicht von Euch.[2])

Corneille hätte seine Natur verleugnet, wenn er seiner Sprache nicht auch stellenweise höheren Schwung gestattet hätte. So klingt ein Monolog Alcippes, des eifersüchtigen Freundes, der sich von Dorante übervorteilt glaubt, ganz tragisch, und berühmt ist die Scene zwischen Dorante und seinem Vater Géronte. Der alte Herr ist seinem Sohn mit aller Liebe entgegengekommen, aber von diesem unwürdig betrogen worden. Dorante hat ihm eine lange Geschichte vorerzählt, wie er zu einer Heirat gezwungen worden sei, und spottet noch des greisen Mannes, der die Verheimlichung der Ehe verzeiht und nur den Wunsch hat, seine Schwiegertochter kennen zu lernen. Erst als Géronte von anderer Seite die Wahrheit erfährt, bäumt er sich auf und sein Unwille wird doppelt ergreifend. Der würdige Edelmann sieht sich durch das gemeine Laster seines Sohns entehrt. Mit blitzendem Auge und bebendem Mund tritt er Dorante gegenüber und schleudert ihm die Frage ins Gesicht:

Seid Ihr ein Edelmann?

Dorante sucht mit schalem Witz abzulenken, aber der empörte Greis beruhigt sich nicht so leicht.

„Wer sich von Adel nennt, und lügt wie Du,
Der lügt, wenn er es sagt, und war es nie!
Giebt es ein Laster, das gemeiner ist?
Das einen Mann, der in dem Cult der Ehre
Erzogen ward, mit schwärz'rem Flecken schändet?
Giebt's eine Schwäche, giebt es eine Handlung,
Die wahrhaft edlem Sinn verhaßter wäre?
Ein jeder Widerspruch wird ja zum Schimpf,
Dem er nur mit Gefahr des Lebens trotzt.
Der ihm ein Schandmal auf die Stirne drückt,
Das er mit Blut nur wieder tilgen kann.“[3])

---

[1]) Le Menteur, IV, 4.

[2]) Le Menteur, IV, 3, 37:

Vous avez toute le corps bien plein de vérités,
Il n'en sort jamais une.

[3]) Le Menteur, V, 3, 19:

Qui se dit gentilhomme, et ment comme tu fais,
Il ment quand il le dit, et ne le fut jamais.
Est-il vice plus bas, est-il tache plus noire,
Plus indigné d'un homme élevé pour la gloire?
Est-il quelque faiblesse, est-il quelque action
Dont un coeur vraiment noble ait plus d'aversion,

Wenn dann Dorante ihm die Wahrheit zu enthüllen verspricht, muß er sich sagen lassen:

Kennt Deine Zunge denn die Wahrheit?

Der edle Zorn des Vaters müßte auf Dorante vernichtend wirken. Aber dieser hat nur ein wegwerfendes Wort für den ganzen Vorgang. So sehr seine Freunde auch seine sonstigen Vorzüge rühmen, wir können schwer an sie glauben, wenn wir sehen, wie völlig er jedes Verständnis für Moral und Pflicht eingebüßt hat. Das ist denn auch die Klippe, welche das sonst treffliche Werk gefährdet. Corneille suchte den Charakter Dorantes später durch die Bemerkung zu rechtfertigen, derselbe entwickle bei seinen Lügen so viel Geistesgegenwart und Anmut, daß man ihm nicht gram sein könne, und gestehen müsse, ein Dummkopf könne wenigstens solchen Fehler nicht haben.[1]) Das ist nur halb wahr; der Fehler, in den Dorante verfällt, ist gemein und der Träger des Stücks kann uns deshalb nicht interessieren. Auch hat man mit Recht bemerkt, daß Dorante in so thörichter Weise, ohne jeden Grund und in den Tag hinein lügt, daß man bei ihm fast an eine Geisteskrankheit denken möchte. Die Schilderung eines seiner Sinne nicht Mächtigen gehört aber nicht mehr auf die Bühne. Trotz dieses Fehlers hat sich indessen der „Menteur" bis heute auf dem Repertoire des französischen Theaters erhalten. Der frische und männliche Geist, der es teilweise belebt, seine kernige, packende Sprache, der lebhafte Gang des Spiels und der Humor, der sich fast jung erhalten hat, sichern ihm immer noch den Beifall des Publikums.

Um jene Zeit, als Corneille durch den „Menteur" dem französischen Publikum zeigte, welch hohe Aufgabe man dem Lustspiel stellen müsse, begann ein junger Schauspieler, Poquelin, seine Künstlerwanderung durch die Provinz. Ein halbes Menschenalter sollte noch verstreichen, bevor er nach Paris zurückkehrte, das französische Lustspiel durch seine unsterblichen Geisteswerke begründete und es zugleich auf eine seitdem nicht wieder erreichte Höhe führte.

Es liegt noch eine ziemlich lange Strecke zwischen dem „Menteur" und dem „Misanthrope"; aber wer vermöchte den Einfluß zu bestimmen, welchen Corneilles Lustspiel auf Molière ausgeübt? So wird eine Dichtung oft nicht allein durch den inneren poetischen Wert, sondern auch durch die Epoche bedeutsam, in der sie erscheint.

Die Zeitgenossen waren des Lobes voll für das neue Lustspiel; begeisterte Freunde verglichen den Dichter mit Menander, Plautus und Terenz,[2]) und Corneille selbst spricht in dem Stück, das er folgen ließ,

Puisqu'un seul démenti lui porte une infamie
Qu'il ne peut effacer, s'il n'expose sa vie,
Et si dedans le sang il ne lave l'affront
Qu'un si honteux outrage imprime sur son front?

[1]) Siehe Corneilles „discours du poëme dramatique".

[2]) Man vergleiche das lateinische Gedicht, das der Holländer Constantin Huyghens von Zuylichen an Corneille richtete, und das sich in der Ausgabe des „Menteur" von 1645 abgedruckt fand.

der „Suite du Menteur“ von dem Erfolg, den er mit seinem neuen Versuch auf dem Gebiet der Komödie errungen habe.[1]) Der große Beifall, den der „Menteur“ fand, ermutigte den Dichter, eine Fortsetzung desselben unter dem einfachen Titel „La suite de Menteur“ zu schreiben. Der Gedanke war nicht glücklich. Es ist immer eine mißliche Sache, an eine schön abgeschlossene Komposition wieder anzuknüpfen. Die Personen des ersten Werks haben in unserem Geist ihr bestimmtes Gepräge erhalten. Nach den Ausführungen des Dichters haben wir uns von ihnen ein festes Bild gemacht, das wir nur ungern sich verändern sehen. So steht Dorante als Prototyp eines lügenhaften Gecken vor uns; gleich einem Werk der Skulptur trägt dieser Charakter seine unveränderlichen Züge. Mit einem Mal sollen wir die uns bekannte und vertraute Person in einer neuen Phase der Entwicklung sehen, auf die uns das erste Stück nicht vorbereitet hat. Dadurch unterscheidet sich die willkürliche Fortsetzung eines schon abgeschlossenen Stücks von den Schauspielen einer Trilogie. In der letzteren hat der Dichter von Anfang an seine Komposition in größerer Weise angelegt, und ein jeder Teil fügt sich harmonisch in das Ganze ein. Anders aber verhält es sich bei einer einfachen Wiederanknüpfung an ein gegebenes Stück. Seine Personen sollen uns wieder vorgeführt werden, aber sie dürfen sich nicht bloß wiederholen; sie sollen ein neues Interesse bieten, und der Verfasser sucht nach einer weiteren Entwicklung der gegebenen Charaktere. Und doch ist eine solche in den meisten Fällen kaum möglich. Wie soll z. B. der Lügner in einem zweiten Stück dargestellt werden? Abermals in Verlegenheiten, in die er durch seine Schuld gerät? Dann hätte man keine Fortsetzung, nur eine Variante des ersten Stücks. Das mochte auch Corneille denken, und so suchte er ihn als gebessert zu schildern. Dorante soll sich in der „Suite“ als Ehrenmann rehabilitieren, aber da ist er eben nicht mehr der alte Dorante. Wir finden nur ein neues Lustspiel, dessen Personen zufällig dieselben Namen tragen, wie die Personen des vorhergehenden Stücks.

Um eine Fortsetzung zum „Menteur“ zu geben, wählte Corneille wieder ein spanisches Lustspiel, das er in seiner Weise bearbeitete. Diesmal benutzte er eine Dichtung von Lope de Vega, „Amar sin saber á quien“ (Lieben, ohne zu wissen wen?). Er änderte die spanischen Namen, fügte eine Menge Anspielungen auf sein früheres Stück ein, und glaubte dadurch das Interesse des Publikums für seine Person zu steigern.

[1]) La Suite du Menteur, I, 3, 46. Cliton erzählt dort seinem Herrn, man habe seine Abenteur auf das Theater gebracht:

> La pièce a reussi quoique faible de style,
> Et d'un nouveau proverbe elle enrichit la ville,
> De sorte qu'aujourd'hui presque en tous les quartiers
> On dit quand quelqu'un ment, qu'il vient de Poitiers.

Und Voltaire erzählt in dem Commentar zu dieser Stelle, noch zu seiner Zeit habe man, wenn jemand bei Tisch zu sehr renommierte, dem Diener zugerufen: „Ceiton, donnez à boire à votre maitre.“

Wir treffen Dorante in einem Kerker zu Lyon und hören, daß er Lucrèce, die ihm am Schluß des „Menteur“ als Braut aufgezwungen wurde, nicht geheiratet hat. Am Tag vor der Hochzeit ist er geflohen, hat dabei die ganze Mitgift seiner Braut geraubt, und sich zwei Jahre in Italien herumgetrieben. Während dieser Zeit ist sein braver Vater gestorben und Dorante hat sich endlich auf die Heimreise begeben, um seine Erbschaft anzutreten. In der Nähe von Lyon war er Zeuge eines erbitterten Zweikampfes; er eilte mit gezogenem Degen auf die Kämpfer los, um sie zu trennen, nnd kam gerade recht, um einen derselben sterbend zusammensinken zu sehen. Während er aber vom Pferd sprang, dem Verwundeten zu helfen, schwang sich der Mörder auf das Tier und sprengte davon. Die herbeieilende Wache fand Dorante mit entblößtem Degen, blutbespritzt, allein, neben einer Leiche und schleppte ihn als Mörder in das Gefängnis.

So zeigt sich uns Dorante anfangs nicht im besten Licht. Seine Flucht mit dem Vermögen des von ihm verlassenen Mädchens macht ihn sogar widerwärtig. Umsomehr erstaunt man, ihn, nachdem er von seinem Wortbruch, seinem Diebstahl und anderen Abenteuern erzählt hat, als tüchtigen Menschen zu finden. Denn in dem weiteren Stück haben wir es mit dem Helden des spanischen Lustspiels zu thun, der hochherzig und ritterlich handelt. Der wirkliche Gegner des Gefallenen, Cléandre, wird ebenfalls verhaftet und mit Dorante konfrontiert. Der letztere erkennt ihn zwar augenblicklich wieder, erklärt aber mit Bestimmtheit, daß derselbe dem Mann, den er habe fliehen sehen, durchaus nicht gleiche. Cléandre ist für diese großmütige Aussage, die den Verdacht gegen Dorante doch nur bestärken kann, dankbar; mehr aber noch seine Schwester Melisse, die dem Gefangenen ihr Herz schenkt, noch ehe sie ihn kennt. Sie sendet ihm durch ihre Zofe Geld, Süßigkeiten und einen zärtlichen Brief. So entspinnt sich ein Liebesverhältnis zwischen den zwei jungen Leuten, die sich gar nicht kennen. Darauf bezieht sich denn auch der Titel des spanischen Stücks. Mélisse kommt später verkleidet in das Gefängnis; ihre Verbindungen haben ihr die Pforten geöffnet, und die Scene, in der sie sich endlich entdeckt und ihre Neigung offen eingesteht, ist reizend und lebhaft geführt. Ein anderer Freund Dorantes, Philiste, bewirkt unterdessen die Freilassung des Gefangenen; die weitere Untersuchung hat seine Unschuld ergeben. Allein nun stellt es sich heraus, daß Philiste ebenfalls um die schöne Mélisse wirbt, und Dorante hält sich verpflichtet, zurückzutreten. Der Wettstreit der beiden, von welchen jeder den andern an Opfermut übertreffen will, endigt mit dem glücklichen Bund Dorantes und Mélissens. Lopes Stück ist ein schönes, vornehm heiteres Spiel, eines der vielen Mantel- und Degenstücke, deren Hauptreiz in den überraschenden Verwicklungen und in der geistvollen und anmutigen Sprache liegen. Diesen Charakter bewahrte auch Corneilles Bearbeitung. Allein sie war insofern ein Rückschritt, als sie ihr Augenmerk weniger auf die Zeichnung der Charaktere legte, und sie enttäuschte das Publikum, das eine wirkliche Fortsetzung des „Menteur“ erwartet hatte. Die „Suite du Menteur“ ist

deshalb doch an Schönheiten und interessanten Scenen reich. Noch im Beginn des 19. Jahrhunderts versuchte der durch seine Lustspiele bekannte Dichter Andrieux zweimal, freilich erfolglos, das Stück zu bearbeiten und es, so verjüngt, dem Repertoire des französischen Theaters dauernd einzubürgern.

Nach zwei Lustspielen kehrte Corneille wieder zur Tragödie zurück, und als ob er sich dafür entschädigen wollte, daß er die volltönende Sprache der Tragik so lange vernachlässigt hatte, wählte er nun einen Stoff, der an Grausen seinesgleichen suchte. So entstand „Rodogune“. Das Stück gehört zu den bekanntesten Dichtungen Corneilles; es bietet zumal den Schauspielerinnen dankbare Aufgaben in der Darstellung der zwei leidenschaftlichen Frauen, die sich in der Tragödie feindlich gegenüberstehen. Aber wenn „Rodogune“ sich als bühnenkräftig erwies, so ist sie doch durch eine weite Kluft von den früheren Meisterwerken Corneilles geschieden. Es fehlt ihr nicht an Kraft und finsterer Leidenschaft, aber statt der lebendigen Empfindung bietet sie häufig frostige Deklamation. Statt fortschreitender und spannender Handlung zeigen die ersten vier Akte ein ermüdendes Schwanken in ein und derselben Situation, und erst der letzte Aufzug bringt in überstürzender Hast Fortschritt und Lösung. Der Tragödie liegt eine Erzählung des Appianus Alexandrinus zu Grunde;[1]) doch hat sich der Dichter, wie dies sein Recht war, große Freiheit in der Bearbeitung des Stoffes erlaubt. Es ist schwer, sich das Verhältnis der einzelnen Personen zu einander klar zu machen, und schon deshalb erkaltet das Interesse an den Vorgängen. Kleopatra, Königin von Syrien, ist eine herrschsüchtige, leidenschaftliche Frau. In früherer Zeit war ihr Gemahl, Nicanor, in die Hände der Parther gefallen, und hatte nach längerer Gefangenschaft versprochen, Rodogune, die Schwester des Partherkönigs, zu heiraten. Daraufhin war er freigelassen worden und mit seiner jungen Braut der Heimat zugezogen. Kleopatra hatte sich unterdessen an die Herrschaft gewöhnt, und war nicht gewillt, einer Nebenbuhlerin zu weichen. In wilder Eifersucht stellte sie sich an die Spitze einer Schar von Bewaffneten, überfiel den heimkehrenden Nicanor und tötete ihn mit eigener Hand. Rodogune, die ihr Land verlassen hatte, um einen Thron zu besteigen, fiel in die Hände ihrer Feindin und ihre Gefangenschaft war schwer. Darüber entbrannte ein neuer Krieg mit den Parthern, die bis Seleucia, der Hauptstadt von Syrien, vordrangen. Kleopatra wurde zum Frieden gezwungen und mußte versprechen, die Herrschaft an einen ihrer Söhne abzutreten, dem mit der Krone auch die Hand Rodogunes zufallen sollte. Kleopatra hat aus ihrer Ehe mit Nicanor zwei Söhne, Zwillinge, die sie bis zu diesem letzten Friedensschluß in Ägypten hat erziehen lassen. Niemand weiß, wer von ihnen, ob Seleucus oder Antiochus, das Recht der Nachfolge hat. Die Königin hat sich vorbehalten, den Erstgeborenen in dem ihr passend scheinenden Moment zu nennen, und hofft durch diese Ungewißheit den Gehorsam ihrer Söhne zu erzwingen.

[1]) Appianus Alexandrinus, Syrische Kriege, Kap. 67—69.

Dies ist die Lage in Seleucia beim Beginn des Stücks. Die beiden Frauen, Kleopatra und Rodogune, hassen einander mit tödlichem Grimm. Sie sind beide stolz, kühn, blutgierig. Eine jede sinnt auf den Tod der Feindin und will sich der Prinzen als der Werkzeuge ihrer Rache bedienen. Darum erklärt Kleopatra ihren Söhnen, sie werde den auf den Thron erheben, der ihr das Haupt Rodogunes bringe, und Rodogune, die von beiden Prinzen geliebt wird, erklärt ihrerseits, nur den zu lieben, der es wage, die Mutter zu töten und den Mord des Vaters zu rächen.

Die Prinzen sehen sich somit vor einer hübschen Alternative. Sie stehen zwischen zwei Furien, ohne irgend welche Thatkraft aufzuweisen. Ihre brüderliche Liebe ist musterhaft; ein jeder will dem andern seine Ansprüche auf Krone und Macht abtreten. Gegenüber den finsteren Forderungen der beiden Frauen sind sie aber völlig ratlos. Sie verweigern zwar die Thaten, die ihnen zugemutet werden, aber weiter gehen sie nicht. Sie weinen und klagen, vermögen jedoch nicht, sich zu einer entschlossenen Handlung aufzuraffen. Lessing findet den Eindruck, den sie machen, fast komisch, denn er sagt: „Aber wenn sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine, noch die andere totschlagen; so stehen sie beide und sperren das Maul auf, und wissen nicht, was sie thun sollen, und das ist eben das Schöne daran“.[1]) In dieser Armseligkeit der beiden Prinzen liegt indessen nicht die einzige Schwäche der Tragödie. Kleopatra erkennt bald, welche Neigung ihre Söhne beseelt, und ihre Eifersucht wird zur blinden Wut. Bevor sie zugiebt, daß ihre Nebenbuhlerin den Thron besteigt, den sie verlassen muß, mögen lieber ihre Söhne sterben! Mit diesem blutigen Gedanken rüstet sie sich zur Rache. Sie erklärt Antiochus für den ältesten, übergiebt ihm die Herrschaft und bereitet das Fest seiner Hochzeit mit Rodogune. Kurz vor der feierlichen Vermählung des jungen Königs erschießt sie mit eigener Hand Seleucus, dann reicht sie dem neuen Königspaar nach alter Sitte einen Trunk. Er enthält ein schnellwirkendes Gift; aber in dem Augenblick, da Antiochus den Becher an die Lippen setzt, erhält er die Nachricht, daß Seleucus sterbend im Park des Schlosses gefunden worden sei. Der unglückliche Prinz habe erklärt, er sei von einer ihm teueren Hand ermordet, aber den Namen zu nennen, sei er durch den Tod verhindert worden. Seleucus kann mit seinem Wort nur Kleopatra oder Rodogune gemeint haben. Die beiden Frauen beschuldigen denn auch einander in wenig gewinnender Weise; Antiochus denkt nicht an strenge Untersuchung, sondern ist gleich bereit, sich selbst zu töten, da sein Leben doch für alle Zeiten durch den furchtbaren Verdacht, den er gegen Mutter und Gemahlin hegen müsse, vergiftet sei. Seine Umgebung hält ihn vom Selbstmord zurück, und Antiochus entschließt sich, weiter zu leben, solange es der unbekannten Mörderin gefalle. Zum zweitenmal nimmt er den Becher aus Kleopatras Hand, aber nun fällt ihm Rodogune in den Arm, denn sie fürchtet Gift, und Kleopatra wagt einen letzten verzweifelten Schritt. Das königliche Paar sicher zu machen,

---

[1]) Lessing, Dramaturgie, 31. Stück.

trinkt sie zuerst. Mag sie selbst auch sterben, wenn nur die Verhaßten mit ihr erliegen. Aber Antiochus richtet noch einige Worte der Entschuldigung an sie, bevor er den Becher an die Lippen setzt, und diese Verzögerung rettet ihn. Das Gift wirkt in Kleopatra so schnell, daß ihre Unthat klar wird. Sterbend flucht sie dem Sohn und dessen Geschlecht:

> Der Himmel nehme Euch als Opfer hin,
> Und räche meine Frevel noch an Euch!
> Nur Schrecken, Zwietracht, wilde Eifersucht
> Erwachse Euch aus Eurem Ehebund!
> Und um das Unglück noch nach Wunsch zu krönen,
> Werd' Euch ein Sohn, der mir in allem gleicht.[1])

Lessing hat sich in der „Hamburger Dramaturgie“ ausführlich mit „Rodogune“ beschäftigt, und er betont dort, daß das dramatische Genie sich nur mit Begebenheiten, die ineinander gegründet seien, nur mit Ketten von Ursachen und Wirkungen beschäftige. Und gerade diese Folgerichtigkeit und Notwendigkeit in der Entwicklung vermißt er in „Rodogune“. Nichts entwickle sich darin auf natürliche Weise, und Kleopatra sei ein Monstrum, das sich in den unsinnigsten Bravaden des Lasters ergehe.[2]) „Der größte Bösewicht“, sagt er, „weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Notwendigkeit, es zu begehen, zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Laster rühmt, und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde, etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse, als auf das Böse gehen könnten.“ [3])

---

[1]) Rodogune, V, 4, 217:

> Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
> Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes!
> Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
> Qu'horreur, que jalousie et que confusion.
> Et pour souhaiter tous les malheurs ensemble,
> Puisse naître de vous un fils qui me ressemble!

[2]) Dramaturgie, 29. Stück.

[3]) Dramaturgie, 30. Stück. Vortrefflich hat Sainte-Beuve in seinen „Nouveaux lundis“ (VII, p. 216) über Lessings Urteil gesprochen. Er sagt: „Nous récusons volontiers les étrangers, comme si, du côté de l'art, ils n'étaient pas, à certain degré, nos juges... Il y a un tribunal européen, après tout. Ainsi sur Corneille: certes il mérite pour nous le nom de g r a n d; mais, lorsqu'il arrive, couronné de ce titre, aux yeux des Allemands, par exemple, lorsqu'un éminent critique, Lessing, s'attendant à trouver en lui, sur la foi de sa renommée, quelqu'un de rude, mais de sublime et de simple, vient à l'ouvrir à une page d'avance indiquée, que trouve-t-il? Il prend Rodogune, la pièce dont Corneille se faisait le plus d'honneur: il l'accepte pour le chef-d'oeuvre du poëte, et l'analysant, la disséquant sans pitié, Dieu sait ce qu'il en pense et ce qu'il en dit! Ce n'est pas à nous de le répéter. Lessing a raison, et il a tort. Il a raison, cherchant un génie simple et sublime qu'on lui a vanté, de s'étonner de ne rencontrer qu'un bel esprit compliqué, recherché, enflé, fastueux. Il a tort, car les beautés de Corneille, celles qui ravissent, qui enlèvent et qui font passe

Dem gegenüber könnte man an Shakespeares „Richard III.“ erinnern, der ganz offen erklärt, er sei „gewillt, ein Bösewicht zu werden“, oder an Jago, der sich brüstet:

„— — — — aus Höll' und Nacht
Sei diese Unthat an das Licht gebracht.“

Eine solche unmenschliche Bosheit, wie sie Kleopatra zeigt, erscheint indessen bei einer Frau besonders unerträglich. Das hätte Lessing vielleicht hervorheben sollen. Kleopatra ist eine herrschsüchtige, kräftige, ja groß angelegte Natur wie Richard. Aber sie wird zur Mörderin ihrer Kinder, und das ohne inneren Kampf, ohne irgend eine Regung mütterlichen Gefühls. Selbst Medea, das furchtbarste Weib, das je von der tragischen Muse geschildert worden ist, tötet ihre Knaben erst nach gewaltsamem inneren Kampf und in einem Anfall von Wut. Kleopatra tobt allerdings fortwährend, aber sie verrät durch keine Zuckung des Herzens, daß auch nur eine Spur menschlicher Empfindung in ihr lebt, und darum erschüttert sie nicht, sie empört. Diesen widrigen Eindruck zu erhöhen, steht ihr in Rodogune eine Feindin gegenüber, die von dem Geliebten den Mord der Mutter verlangt und die wir noch dazu als eine edle, heroische Prinzessin mit zartem Gefühl bewundern sollen.

Selbst in der Sprache erreichte Corneille diesmal nicht die gleiche Höhe. Neben einzelnen Stellen, die seine ganze Kraft und den Glanz seiner Diktion aufweisen, finden sich dunkle Verse, nachlässige Konstruktionen und ein deklamatorischer Ton. Sollten die Sorgen für die zunehmende Familie, die gesteigerten Anforderungen des Lebens seinen Sinn bedrängt und den Schwung seines Geistes gelähmt haben?[1]

Von „Rodogune“ ab können wir eine neue Manier in Corneilles dramatischer Komposition erblicken. Er legte von nun an mehr Gewicht auf die Situation, und statt an die Zeichnung der Charaktere zu denken, suchte er hauptsächlich durch seltsame Verwicklungen und überraschende Lösungen zu wirken. Seine Schauspiele wurden komplizierter; nicht in der äußeren Form, welche die gleiche blieb, sondern in den künstlich ausgesonnenen Verhältnissen der einzelnen Personen zu einander. Es bedarf oft der größten Aufmerksamkeit, will man verstehen, um was es sich in seinen folgenden Stücken handelt.

Damit schlug Corneille die Bahn ein, welche die dramatischen Dichter seiner Zeit, ihm folgend, mit Vorliebe wandelten, die Bahn der sogenannten romanesken Tragödie. Ihre Schwierigkeiten sind nicht so groß, die augenblickliche Wirkung ist leichter zu erreichen. Aber der

---

sur tous ses défauts, il ne les sent pas, et elles sont véritablement autre part que dans cette pièce ingénieusement monstrueuse qu'il a choisie en exemple. Il y a donc malentendu.“

[1] Im Vorübergehen sei erwähnt, daß ein wenig bekannter Dichter, Gabriel Gilbert, im Jahr 1644 wenige Monate vor Corneilles „Rodogune“ eine Tragödie gleichen Namens aufführen ließ. Gilbert muß von dem Corneille'schen Werk Kenntnis gehabt haben, denn die ersten vier Akte sind ein schlechtes Plagiat davon, der fünfte Akt ist dagegen ein mattes Produkt seiner eigenen Muse, da ihm der letzte Akt Corneilles wahrscheinlich unbekannt geblieben war.

Wert dieser Werke ist zweifelhaft, und keine der späteren Dichtungen Corneilles hat je wieder, auch nur annähernd, die Bedeutung des „Cid“ oder des „Cinna“ erreicht. Der große Beifall des Publikums, dessen sich Corneille noch oft zu erfreuen hatte, darf uns darüber nicht täuschen.

Auf „Rodogune“ folgte eine neue Märtyrertragödie, „Theodora“, zu der Corneille den Stoff in einer Schrift des heiligen Ambrosius gefunden hatte.[1]) Theodora ist eine jener heroischen Christenseelen, wie Polyeucte, die kein höheres Glück träumen, als gemartert und getötet zu werden, um die Heiligkeit ihres Glaubens und ihre eigene Seelenstärke zu bekunden. Theodora hat solche Eile mit ihrem Tod, daß sie Valens, den römischen Statthalter von Syrien, anfleht, er möge die glückliche Stunde ihrer Marter beschleunigen.[2])

Valens will ihr den Gefallen nicht thun. Er will sie empfindlicher strafen und schickt sie in ein berüchtigtes Haus, wo sie den Insulten einer gemeinen Menge ausgesetzt ist. Doch ein treuer Freund bewahrt sie vor der Schande und verhilft ihr zu einer anständigen Hinrichtung.

Die Idee des Stücks ist so undramatisch wie möglich. Die heikle Geschichte, welche Corneille darin bearbeitete, war am wenigsten zur Darstellung auf der Bühne geeignet. Trotz aller Vorsicht, mit der er sein Thema behandelte, um nicht anzustoßen, konnte er das Drama nicht retten. Es mißfiel und verschwand nach wenigen Aufführungen von dem Repertoire.

Im Winter 1646 auf 1647, um die Jahreswende, trat Corneille mit seinem „Héraclius“ auf, einem Drama, das eine Episode aus der Geschichte der byzantinischen Kaiser behandelt.

Die Fabel des Stücks ist wiederum so verwickelt, daß Corneille selbst meinte, man müßte es mehrmals aufführen sehen, wenn man es ganz verstehen wolle.[3]) Damit hat er sich selbst sein Urteil gesprochen. Sein „Héraclius“ mag bedeutende Schönheiten im einzelnen haben, und der Charakter der Pulcherie hat in der That etwas von dem Geist der großen Heroinen Corneilles, ein wahrhaft dramatisches Werk ist diese Dichtung nicht. Ein echtes Drama muß uns packen, mitfortreißen, muß uns spannen und erregen. Wenn wir aber Mühe haben, über die Personen ins Klare zu kommen, und froh sind, überhaupt nur einmal zu begreifen, wer sie sind und was sie wollen, so kann von drama-

---

[1]) De virginibus, lib. II.

[2]) Théodore, II, 5, 21:

Hâtez, hâtez ces heureux châtiments,
Qui feront mes plaisirs et vos contentements.

[3]) Siehe die Kritik, die Corneille seinem Stück vorausgesetzt hat. Boileau hatte Recht, wenn er, auf Héraclius anspielend, in seiner Art Poétique, III. v. 29, sagte:

Je me ris d'un acteur qui, lent à s'exprimer,
De ce qu'il veut d'abord ne sait pas m'informer,
Et qui débrouillant mal une pénible intrigue,
D'un divertissement me fait une fatigue.

tischer Wirkung nicht die Rede sein. Kaiser Phocas hat sich durch ein schweres Verbrechen des Throns von Byzanz bemächtigt. Er hat seinen Vorgänger, Kaiser Mauritius, mit seiner ganzen Familie ermorden lassen. Ihm zur Seite steht sein Sohn Martian, der ihm in jeder Hinsicht unähnlich, ein Bild aller ritterlichen Tugenden ist. Dessen Freund wiederum ist der tapfere Léonce. Nun verbreitet sich das Gerücht, daß Héraclius, ein Sohn des Mauritius, noch am Leben sei. Als solcher wird Léonce entdeckt und soll sterben. Aber Martian beansprucht plötzlich auch die Ehre, Héraclius zu sein. Es heißt, Léontine, eine edle Frau, habe vor Jahren ihr eigenes Söhnchen geopfert, um Héraclius zu retten, und dann des Kaisers Phocas gleichalterigen Knaben als ihren Sohn erzogen, während Héraclius als kaiserlicher Prinz aufgewachsen sei. Daraus entsteht ein solches Gewirr von Verwechslungen, schwierigen Situationen und großmütigen Handlungen, daß man in der That Mühe hat, sich zurecht zu finden. Zum Schluß wird Phocas ermordet, Martian-Héraclius Kaiser. Er vermählt sich mit Léontines Tochter, während Léonce, der wahre Martian, die Schwester des Héraclius heimführt.

Calderon hat in seinem Stück „En esta vida todo es verdad y todo mentira“ („In diesem Leben ist alles Wahrheit und alles Lüge“) dieselbe Geschichte behandelt, freilich in ganz anderer Weise. Aber einige Verse, die sich darin finden, erinnern an Corneilles Drama, und die Frage drängte sich auf, welches Dichters Werk das ältere sei. Bei der völligen Verschiedenheit der beiden Stücke kommt freilich wenig auf die Entscheidung an; doch scheint es nach den neuesten Studien wahrscheinlicher, daß Corneille sein Drama frei erfunden hat, und daß Calderon davon angeregt wurde, sein phantastisch-romantisches Stück zu schreiben.[1])

Zehn Jahre waren nun verflossen, seitdem die Akademie ihr Gutachten über den „Cid“ abgegeben hatte. Der Kampf, der die Gemüter so sehr erbittert hatte, war längst beigelegt, und Corneille stand unbestritten an der Spitze der dramatischen Dichter. Rotrou, der ihm auch in den bösen Tagen treu geblieben war, hatte keinen Widerspruch zu fürchten, als er ihn um jene Zeit von der Bühne herab verherrlichte. In seiner Tragödie „Saint-Genest“ (1646) befragt der Kaiser Diocletian den Schauspieler Genest über den Stand der neueren Litteratur und dieser antwortet, nach einigen Ausdrücken unbegrenzter Bewunderung für die Alten, mit den folgenden Versen, die eine deutliche Anspielung auf Corneille enthalten:

---

[1]) Vergl. die Notice zu Héraclius in der Ausgabe Corneilles von Marty-Laveaux (Collection des Grands Ecrivains de la France), V, 115 ff. und ebendaselbst p. 134 den Brief des Herrn Viguier an M. Marty-Laveaux. Der Hauptverteidiger der gegenteiligen Ansicht ist nach dem Vorgang Voltaires neuerdings Ad. Fr. v. Schack in seiner Geschichte des spanischen Theaters. Jedenfalls kann keine Ausgabe des Calderon'schen Stücks vor 1664 nachgewiesen werden, und Corneilles Versicherung, daß sein Drama eine Originaldichtung sei, muß bei seinem Charakter genügen. (Examen: „Cette tragédie a encore plus d'effort d'invention que celle de Rodogune“.)

Die neuesten Werke, die Roms wahrhaft würdig,
Die höchsten Schöpfungen des großen Mannes,
Der sich durch seine selt'nen Geistesthaten
Auf dem Theater hohen Ruhm erwarb,
Und dessen Kunst auch seinem Ruf entspricht,
Sind nach Pompejus und August benannt.
Die hehren Dichtungen, in welchen er
Mit Meisterhand den röm'schen Geist gezeichnet,
Sind uns'res Volkes Lust, der Bühne Stütze,
Und ihre Schönheit wird auch Euch entzücken.[1])

Nur die Akademie schien sich dem allgemeinen Urteil gegenüber noch spröde zurückzuhalten. Der Tod hatte in der letzten Zeit mehrere ihrer Mitglieder hinweggerafft, und man sollte erwarten, daß bei der Wahl ihrer Nachfolger sich die Stimmen auf Corneille hätten vereinigen müssen. Doch dem war nicht so. Die erlauchte Gesellschaft zog mehrmals andere, unbedeutende Männer vor. Allerdings stand der Wahl Corneilles ein Hindernis in den Statuten der Gesellschaft entgegen, welche verlangten, daß die Akademie nur solche Mitglieder aufnehmen dürfe, welche ihren Wohnsitz in Paris hätten. Nun hatte man allerdings bei Balzac vor Jahren eine Ausnahme gemacht; allein eine einfache Hinweisung auf diese Bestimmung mußte es selbst den Anhängern Corneilles schwer machen, ihm ihre Stimme zu geben. Principiell war die Mehrheit jedenfalls nicht gegen ihn eingenommen, denn es genügte ein Brief des Dichters, in welchem er versprach, künftig einen Teil des Jahrs in Paris zu wohnen, um alsbald seine Wahl zu sichern. So wurde er am 22. Januar 1647 in die Akademie berufen. Die feierliche Rede, mit der er der Sitte gemäß sich in der Gesellschaft einführen mußte, überrascht durch den Schwulst, der die innere Leere nicht verdecken kann. Daß er seitdem längeren Aufenthalt in Paris genommen, wie er in Aussicht gestellt hatte, ist nirgends zu ersehen.[2])

Aus Italien drang um jene Zeit eine neue Gattung dramatischen Spiels nach Frankreich herüber. Wie man den Glanz der Poesie durch äußere Ausstattung, prachtvolle Dekorationen und überraschende Maschinerien zu erhöhen suchte, so sollte nun auch die Musik zu dem Reiz der Vorstellungen beitragen. Man erfand das „Schauspiel mit Musik und

---

[1]) Rotron, „Le véritable Saint-Genest“, I, v. 4.

Nos plus nouveaux sujets, les plus dignes de Rome,
Et les plus grands efforts des veilles d'un grand homme,
A qui les rares fruits que la muse produit
Ont acquis dans la scène un légitime bruit,
Et de qui certes l'art comme l'estime est juste,
Portent les noms fameux de Pompée et d'Auguste.
Ces poëmes sans prix où son illustre main
D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain,
Rendront de leurs beautés votre oreille idolâtre,
Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour ou théâtre.

[2]) In die Zeit nach seiner Wahl in die Akademie fällt ein Gedicht Corneilles, „La poésie a la peinture“, in dem auch Chapelain gepriesen wird. Das Jahrhundert habe nur einen Mäcen und nur einen Virgil. Chapelain scheint also der Berufung des Dichters nicht entgegen gewesen zu sein.

Gesang", aus dem sich bald in rascher Entfaltung die moderne Oper bildete. Im Jahr 1640 hatte man zum erstenmal in Paris ein solches Werk, „Le mariage d'Orphée et d'Eurydice" zur Aufführung gebracht und andere Stücke dieser Art folgten. Für den Karneval des Jahrs 1648 wurde Corneille von Seiten des Hofes beauftragt, ein ähnliches Stück zu schreiben. Er erhielt dafür zum voraus die Summe von 2400 Livres und so entstand seine „Androméda", zu der die Musik von dem durch seine abenteuerlichen Kreuz- und Querzüge bekannten Virtuosen Dassoucy geliefert wurde. „Androméda" ist ein Zauber- und Spektakelstück, in welchem die Götterwelt vom Olymp herabsteigt, um an den Vorgängen unter den Menschen teilzunehmen. Das größte Aufsehen machte indessen der Ritt des Perseus, der auf dem Pegasus durch die Lüfte schwebte. Die Ausstattung, welche der Italiener Torelli geleitet hatte, war nach Angabe der Zeitgenossen überaus prachtvoll. Doch kam das Stück nicht vor dem Jahr 1650 zur Aufführung, da zuerst eine Krankheit des jungen Königs und dann die trüben politischen Verhältnisse den Gedanken an Hoffeste verscheucht hatten.

Die Unruhen der Fronde begannen. Paris besonders litt unter den Wirren. Da es auf der Seite der Frondeurs gegen Mazarin und die Regentin stand, sich sogar mit Waffengewalt gegen die Regierung erhob und eine Belagerung aushielt, mußten alle Interessen der Kunst schweigen. Die Theater siechten und schlossen endlich; die Schauspieler trugen Waffen und traten in die Reihen der Kämpfer ein. In den Mazarinaden wird u. a. Jodelet, ein bekannter Komiker, als Führer einer martialischen Schar geschildert. Corneille verbrachte diese Zeit wohl in der Stille zu Rouen und bereitete weitere Dramen vor. Obwol er sich, soviel wir wissen, niemals thätig in die Politik mischte, gehörte er doch zur königlichen Partei in seiner Vaterstadt. Wenigstens ist diese Haltung Corneilles wahrscheinlich; denn wir lesen, daß er im Jahr 1650 auf königlichen Befehl an Stelle eines Anhängers der Fronde zum Procureur der „États de Normandie" ernannt wurde. Die Gunst der Königin-Regentin, die ihm seit dem „Cid" sicher war, wirkte wol auch hier entscheidend mit. Als freilich nach einem Jahr Longueville, der Hauptfrondeur in der Normandie, seinen Frieden mit der Regierung schloß, wurde Corneille geopfert und der frühere Procureur wieder in seine Stelle eingesetzt.

Kaum war die Ruhe in etwas hergestellt, als Corneille ein neues Werk in Paris aufführen ließ. „Don Sanche d'Aragon" wurde entweder zu Ende 1649 oder in den ersten Tagen des Jahrs 1650 dargestellt und fand anfangs großen Beifall. Corneille nannte sein Stück eine „heroische Komödie", um schon durch diese Bezeichnung anzudeuten, daß er es wieder mit einer neuen Gattung versuchen wollte. Wir würden seine Dichtung heute als ein „romantisches Schauspiel" bezeichnen. Diesmal hatte Corneille sein Drama wieder nach Spanien verlegt, um seiner Vorliebe für eine ritterliche, romantische Welt einen größeren Spielraum zu gewähren. In „Don Sanche" finden wir die Geschichte eines großherzigen Ritters, Carlos, der Wunder der Tapferkeit verrichtet hat und am Hofe der Königin Isabella von Kastilien in hohem Ansehen steht.

Er ist der Sohn eines armen Fischers von Aragon, aber er schämt sich seiner dunklen Herkunft und deckt sie mit dem Schleier des Geheimnisses. Isabella, die ihm im stillen ihr Herz geschenkt hat, überhäuft ihn mit Ehren, um ihn für die verächtliche Behandlung, die er von Seiten der Granden ihres Landes erleidet, zu entschädigen. Auch Elvira, die einzige Tochter des aus seinem Reich vertriebenen Königs von Aragon, sieht ihn gern. Keine der beiden hohen Frauen, die gedrängt werden, einen Gatten zu wählen, wagt jedoch, Carlos auf den Thron zu berufen. Sie würden sich selbst durch solche Wahl entehren. Zum Glück für alle kommt ein Geheimnis zu Tage, wonach Carlos nicht der Sohn jenes Fischers, sondern der Bruder Elvirens, der Sohn des inzwischen verstorbenen Königs von Aragon ist. Ihn vor den Nachstellungen der Feinde sicherzustellen, hat ein treuer Höfling den Knaben gleich nach seiner Geburt in Sicherheit gebracht und ihn in der Stille erziehen lassen. So besteigt Carlos als Don Sanche von Aragon den Thron und seine Vermählung mit Isabella führt zur glücklichen Vereinigung der beiden Länder.

Corneille entfaltete in dieser „heroischen Komödie", deren Held keine geschichtliche Figur ist, einen Teil seiner alten Kraft: die schöne Dichtung hat etwas von dem Feuer des „Cid" in sich. Dort wie hier ist es ein Jüngling adeligen Gemüts, der unsere Teilnahme gewinnt. Allein der gesuchte chevaleresk-galante Ton, der im „Cid" nur Beigabe im Geschmack der Zeit war, herrscht in „Don Sanche" so sehr vor, daß er jedes natürliche Gefühl zu verdrängen droht. Es fehlt diesem Drama an der höheren belebenden Idee, an dem Gehalt, der es für die späteren Geschlechter lebendig erhalten hätte.

„Don Sanche" gefiel, aber nicht lange. Das Stück verschwand bald vom Repertoire und wurde während vieler Jahre nicht mehr in Paris gegeben. Corneille schrieb dies einem besonderen Mißgeschick zu. „Don Sanche" habe an hoher Stelle nicht gefallen, sagte er, und müsse sich begnügen, in der Provinz bewundert zu werden.[1]) Die Stelle ist dunkel. Manche, wie z. B. Voltaire und Guizot, glauben diese Worte auf Condé deuten zu sollen, der in seinem Stolz mißbilligt habe, daß ein armer Fischerssohn sich so edel zeige. Allein da Carlos sich später als Prinz von Geblüt enthüllt, konnte selbst der hochmütigste Aristokrat nichts mehr gegen seinen Heldencharakter einwenden. Viel eher, scheint uns, mochte sich der meuterische Prinz, der gegen die Königin-Regentin focht, von jenen Stellen des Dramas beleidigt fühlen, in welchen von dem Usurpator Don Garcia gesprochen wird, der die rechtmäßige Königin von Aragon verdrängt hat. Gleich die erste Scene konnte ihm als eine Anspielung erscheinen: dort sagt Doña Léonor, die vertriebene Königin von Aragon, zu ihrer Tochter:

[1]) Siehe das „Examen" zu „Don Sanche". Darin sagt Corneille: „Une disgrâce particulière fit avorter toute sa bonne fortune. Le refus d'un illustre suffrage dissipa les applaudissements que le public lui avoit donnés trop libéralement, et anéantit si bien tous les arrêts que Paris et le reste de la cour avoient prononcés en sa faveur, qu'au bout de quelque temps elle se trouva reléguée dans les provinces, où elle conserve encore son prémier lustre."

Nach so viel Unglück sendet uns der Himmel
Doch endlich wieder eine Freudenbotschaft.
Ganz Aragon hat sich für uns erhoben,
Die Beute dem Tyrannen abgejagt,
Die Schmach der Knechtschaft endlich abgeschüttelt,
Und seiner Fürstin will es wieder huld'gen.[1])

Andere wollen aus Corneilles Bemerkung auf die Gegnerschaft Mazarins schließen, der in dem Helden Carlos eine Ähnlichkeit mit Cromwell gefunden habe. Mit Recht verwirft Marty-Laveaux diese Erklärung. Aber selbst bei der ersten Annahme bleibt es unklar, wieso ein tadelndes Wort Condés gegen „Don Sanche" mehr hätte bewirken können, als seinerzeit Richelieus Mißbilligung des „Cid". Denn daß nicht von einem Verbot des Stücks die Rede war, zeigt Corneilles Ausdruck, infolge der hohen Mißbilligung habe sich das Stück „nach einiger Zeit" auf die Provinz angewiesen gesehen. Möglich, daß der Dichter einer tadelnden Kritik zuschrieb, was doch nur die Schuld des Schauspiels selbst war.

„Don Sanche" wurde von „Nicomède" übertroffen, den Corneille zu Anfang des Jahrs 1651 folgen ließ. Er nannte sein Stück eine Tragödie, obwol es mit einer allseitigen Versöhnung abschließt. Denn er erlaubte sich, einen der häufigen blutigen Vorgänge im Reich eines finsteren asiatischen Tyrannen nach seiner Weise umzugestalten und statt der verdorbenen Welt des kleinen orientalischen Hofes ein Bild heldenkräftiger, edler Menschen zu zeichnen. Er führt uns in den Palast des Königs Prusias von Bithynien. Dieser wollte, wie Justinus erzählt, seinen ältesten Sohn Nikomedes töten lassen, um einem Sohn aus zweiter Ehe die Thronfolge zu sichern, verlor aber bei diesem Versuch selbst sein Leben.[2])

In der Tragödie Corneilles ist Nicomedes ein wahrer Held, furchtlos, bescheiden, fest. Hannibal hat ihn die Geheimnisse der Kriegführung gelehrt, und der junge Prinz ist von Sieg zu Sieg gezogen. Am Hof seines Vaters aber herrscht die Königin Arsinoë, die zweite Gemahlin des Prusias. Sie arbeitet an dem Sturz des Erstgeborenen, um ihrem Sohn Attalus den Thron zu sichern, und wird dabei von dem römischen Gesandten Flaminius unterstützt, der in Nicomedes einen furchtbaren Gegner seines Volkes voraussieht. Dieser verläßt auf die Kunde der Vorgänge am Hof sein Heer und kommt ohne Schutz, sich selbst vertrauend, nach Nicomedia, der Hauptstadt, zurück. Nicht die Krone allein, auch seine Braut, die Prinzessin Laodice von Armenien, soll ihm durch Attalus geraubt werden. Seine Gegenwart, glaubt er, genüge. Er blickt mit vernichtendem Hohn auf seine Gegner herab, auf die Römer sowol, wie auf seinen, in Rom erzogenen Bruder Attalus, der

---

[1]) Siehe „Don Sanche", I, 1.

[1]) Die geschichtlichen Vorgänge, die dem Stück zu Grunde liegen, erzählt Justinus XXXIV, c. 4. — Vergl. Diodorus Siculus in dem Fragment der Bücher XXX und XXXII, sowie Appian, Bell. Mithrid. c. 2—7.

„Beim Anblick eines röm'schen Adlers zittert,
Und sich vor dem Aedilen beugt . ." [1])

Ein andermal warnt er diesen mit beißendem Spott:

„Ich sorge, Herr, eln Römer könnt' Euch hören.[2])

Mit demselben Stolz, derselben kalten Überlegenheit, mit der seiner selbst bewußten eisigen Ruhe tritt Nicomedes auch dem römischen Abgesandten entgegen, welcher Freundlichkeit und Ernst, Versprechungen und Drohungen gleich gut zu gebrauchen versteht, um die Herrschaft des Senats in diesen fernen Ländern zu begründen. Aber wenn er Prusias und Arsinoë beherrscht, findet er doch unerschütterlichen Widerstand bei Nicomedes und Laodice. Letztere ist hinreißend in ihrer Entrüstung und stolzen Haltung, dem Römer gegenüber, und die Scene zwischen ihr und Flaminius ist meisterhaft (III, 2). Nicomedes wird auf Befehl des Königs verhaftet, aber das Volk empört sich, und Attalus selbst dem die Anmaßung des Flaminius die Augen öffnet, rettet den bedrohten Bruder. Der Schluß ist zwar lebendig und spannend, aber nicht ganz folgerichtig. Die allgemeine Versöhnung ist unwahrscheinlich und schwächt den Eindruck der vorausgegangenen machtvollen Scenen.

Das unglücklichste Drama, das Corneille bis dahin noch verfaßt hatte, war „Pertharite, roi des Lombards". Gewöhnlich wird dessen erste Aufführung in das Jahr 1653 gesetzt, aber Marty-Laveaux beruft sich auf ein Geschichtchen Tallemants, um wahrscheinlich zu machen, daß „Pertharite" schon anfangs 1652 gespielt wurde.[3]) Angeregt von einer Stelle in des Paulus Diaconus Buch „De gestis Longobardorum", wo erzählt wird, daß König Grimoald in einer Regung von Großmut die Anhänger des von ihm vertriebenen Pertharite verschonte, unternahm es Corneille, den Königshof der Longobarden zu Mailand als den Sitz edler Helden und hochherziger Frauen zu schildern, wie er kurz zuvor die asiatischen Despoten idealisiert hatte.[4]) Diese Licenz hätte ihm nicht geschadet, wenn es ihm wirklich gelungen wäre, Heldenfiguren zu zeichnen. Allein dem ist nicht so. Pertharite hat sein Land an Herzog Grimoald verloren, ist geflohen und es heißt, er sei im fernen Ungarland gestorben. Grimoald wirbt um die Hand Rodelindes, der Witwe des vertriebenen Königs. Diese widersteht, selbst als Grimoald, von einem

[1]) Nicomède, I, 1, 52:

Qui tremble à voir un aigle, et respecte un édile.

[2]) Nicomède, I, 2, 38:

Seigneur, je crains pour vous qu'un Romain vous écoute.

[3]) Tallemant des Reaux, Historiettes, IV, 27. . . . „Au carneval de 1652, Mme. de Montglas fit une plaisante extravagance chez la présidente de Pommereuil. On y devoit jouer Pertharite, roi des Lombards, pièce de Corneille qui n'a pas réussi. . ."

[4]) So sagt Grimoald z. B. zu dem bösen Garibalde, der ihn zu ungerechter That verleiten will (II, 3, 41):

Porte, porte aux tyrans tes damnables maximes
Je hais l'art de régner qni se permet des crimes.

gewissenlosen Ratgeber verleitet, sie mit dem Tod ihres Söhnchens bedroht. Plötzlich aber taucht Pertharite wieder auf. Nachdem zwei Akte hindurch von ihm gesprochen worden und man gespannt ist, ihn zu sehen, erscheint er am Schluß des dritten Akts, aber nicht als Held und Verteidiger seiner Krone, sondern demütig bittend. Er will auf sein Land verzichten, wenn man ihm nur seine Frau zurückgiebt. Die Enttäuschung, die der Dichter damit seinem Publikum bereitet, ist groß. Selbst Rodelinde will den Ritter von der traurigen Gestalt nicht anerkennen und behauptet, ein Betrüger suche sie zu täuschen, der echte Pertharite könne so nicht reden.

In den späteren Ausgaben hat Corneille denn auch die allzu klägliche Rolle seines Helden gemildert. Als Betrüger verhaftet, soll derselbe sterben; ein treuer Anhänger will ihm zur Flucht verhelfen; allein der Versuch mißlingt, und Grimoald, dessen Herz sich abwechselnd zu Rodelinde und zu Edwige, der Schwester Pertharites, hingezogen fühlt, giebt in seiner Großmut Mailand an seinen früheren Herrscher zurück, heiratet Edwige und erhält damit den Besitz von Pavia. So endigt alles in schönster Eintracht. Das Publikum brachte jedoch in diese Harmonie einen grellen Mißklang, denn es ließ „Pertharite" entschieden fallen. Doch kann sich die unglückliche Tragödie vielleicht eines andern Verdienstes rühmen. Racine soll später in ihr die Anregung zu seiner „Andromaque" gefunden haben, und allerdings sieht sich in dem letzteren Stück die troische Fürstin vor derselben Alternative, wie in „Pertharite" die Königin Rodelinde. Bei Racine ist es Pyrrhus, welcher der Witwe Hektors droht, ihren Sohn Astyanax den Griechen zum gewissen Tod auszuliefern, wenn sie nicht einwillige, ihm ihre Hand zu reichen. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen der bald Leidenschaft atmenden, bald schwermütigen Tragödie Racines und dem Corneille'schen „Pertharite" ist freilich nicht vorhanden.

Corneille trug die Niederlage schwer. Er ließ sein Stück zwar drucken und appellierte so noch einmal an das öffentliche Urteil, aber in seiner Vorrede nahm er Abschied von dem Publikum. Seine Worte klingen tief traurig. „Die unfreundliche Aufnahme", sagt er, „welche dieses Werk bei dem Publikum gefunden hat, zeigt mir, daß die Zeit des Rückzugs für mich gekommen ist, und daß ich von allen Lehren meines Horaz nur noch die beherzigen soll:

> Solve senescentem mature sanus equum, ne
> Peccet ad extremum ridendus et ilia ducat.[1])

Es ist besser, daß ich mich freiwillig zurückziehe, als daß ich warte, bis man mich heimschickt, und es ist nur natürlich, daß ich nach zwanzigjähriger Arbeit bemerke, wie ich zu alt werde, um noch in der Mode zu sein. Doch nehme ich die Genugthuung mit mir weg, daß ich die französische Bühne in besserem Zustand verlasse, als der war, in dem ich sie fand, in Hinsicht der Kunst sowol, wie der Moral. Die großen Geister, die zu meiner Zeit für sie arbeiteten, haben viel

[1]) Horat. Ep. I, 1, v. 8.

dazu beigetragen, und ich schmeichle mir mit dem Gedanken, daß auch meine Bemühungen ihr nicht geschadet haben. Glücklichere Männer werden nach uns auftreten, die das Theater zur Vollkommenheit führen und in völliger Reinheit hinstellen werden. Das wünsche ich von ganzem Herzen.“ [1])

Der große Dramatiker, dessen Erscheinen Corneille hier prophetisch verkündete, lebte schon, aber Corneille selbst erkannte ihn später nicht als den von ihm versprochenen Messias an.

Noch im Jahr 1664, als er in der Gesamtausgabe seiner bis dahin erschienenen Werke jedes Stück in einem kritischen Aufsatz besprach, erklärte er bei Gelegenheit des „Pertharite“, daß ihm die Erinnerung an den Mißerfolg zu schmerzlich sei, als daß er davon reden könne.

So zog er sich also von dem Theater, das ihm lieb geworden, zurück und schien den Aufregungen, welche ihm die Bühne in so reichem Maße geboten hatte, für den Rest seines Lebens entsagen zu wollen. Hätte eine gütige Muse ihn in diesem Entschluß bestärkt, sie hätte ihm manche bittere Enttäuschung erspart, und sein Dichterruhm hätte kaum etwas eingebüßt.

Aber Corneille wäre eben nicht der große Dichter gewesen, der er trotz so mancher Schwäche war, er hätte nimmer die Bedeutung erlangt, die ihm niemand auf dem Gebiet der dramatischen Litteratur absprechen kann, wenn er nicht in dem Zauberbann der Bühne gestanden hätte. Der Triumph ist in der Welt des Theaters, wo die Phantasie das Scepter führt, doppelt berauschend; selbst eine Niederlage wirkt selten ernüchternd, sondern lockt nur mit bestrickender, dämonischer Gewalt zu neuem Versuch. Corneille mochte den festen Entschluß gefaßt haben, nichts mehr für die Bühne zu schreiben; da das heilige Feuer in ihm glühte, war es ihm unmöglich, sich für immer von dem Feenland fern zu halten.

---

[1]) Au lecteur: La mauvaise réception que le public a faite à cet ouvrage m'avertit qu'il est temps que je sonne la retraite, et que des préceptes de mon Horace je ne songe plus à pratiquer que celui-ci: Solve... Il vaut mieux que je prenne congé de moi-même que d'attendre qu'on me le donne tout-a-fait; et il est juste qu'après vingt années de travail, je commence à m'apercevoir que je deviens trop vieux pour être encore à la mode. J'en remporte cette satisfaction, que je laisse le théâtre françois en meilleur état que je ne l'ai trouvé, et du côté de l'art et du côté des moeurs: le grands génies qui lui ont prêté leurs veilles de mon temps y ont beaucoup contribué; et je me flatte jusqu'à penser que mes soins n'y ont pas nui: il en viendra de plus heureux après nous qui le mettront à sa perfection, et achèveront de l'épurer; je le souhaite de tout mon coeur.

VIII.

Spätere Thätigkeit Corneilles und letzte Lebensjahre.

Corneille stand in der Kraft seiner Jahre, als er sich entschloß, jeder weiteren dramatischen Arbeit zu entsagen. Noch waren ihm über dreißig Jahre beschieden, aber die Geschichte dieses letzten Lebensabschnitts ist traurig und erweckt peinliche Empfindungen. Denn er blieb seinem Vorsatz nicht getreu und kehrte nach einigen Jahren zur Bühne zurück, fand aber dort nicht mehr das alte Glück, wenn er auch noch manchen augenblicklichen Erfolg erzielte. Seiner Kraft bewußt, fühlte er umso schmerzlicher, wie er in dem Kampf mit einer neuen Zeit unterlag. Es war kein reiner Zufall gewesen, daß er um die Mitte des Jahrhunderts, nach der Unterdrückung der Fronde, auf jede fernere Thätigkeit für die Bühne verzichtete. Die große Umwälzung in den politischen und socialen Verhältnissen Frankreichs fand damals ihren Abschluß. Mit der Gesellschaft, die zu jener Zeit verschwand, verloren auch die bis dahin giltigen Anschauungen ihre Herrschaft, und mit der unumschränkten Monarchie erhob sich zugleich ein neuer Geschmack. Corneille hatte nicht zur Partei der Frondeurs gehört, allein er hatte doch im Sinn und im Geschmack der mit der Fronde unterliegenden Aristokratie gedichtet. Als er nach sechsjähriger Zurückgezogenheit wieder mit einem dramatischen Werk auftrat, stand er einer ihm innerlich fremden Welt gegenüber, so ergeben sie ihm auch scheinbar sein mochte. Neue Grundsätze, neue Theorien, neue Ideale kamen in ihr zur Geltung, und der Dichter fühlte sich nicht mehr von der Begeisterung des Publikums wie früher getragen.

Das Leben Corneilles gleicht in seiner zweiten Hälfte einer Tragödie, denn sein fruchtloser Kampf mit der modernen Zeit, sein qualvolles und vergebliches Ringen, um den Anforderungen der jüngeren Generation zu entsprechen, ist wahrhaft tragisch. Die verschiedenen Phasen dieser traurigen Entwicklung und dieses mühseligen Kampfes, in dem Corneille zuletzt unterliegen sollte, zu erzählen, ist die Aufgabe des folgenden Abschnitts.

Der Mißerfolg des „Pertharite“ hatte den Entschluß des Dichters, sich zurückzuziehen, zur Reife gebracht. Man irrt wol kaum, wenn man annimmt, daß Corneille nicht plötzlich und in der ersten Aufwallung des Unwillens einen so folgenschweren Entschluß gefaßt hat. Der Gedanke dazu mag ihm früher schon öfters gekommen sein. Bei den spärlichen Nachrichten, die uns aus jener Zeit über ihn vorliegen, ist es freilich schwer, die Wahrheit zu ergründen. Aber vielleicht erlaubt eine

ruhige Prüfung der Verhältnisse, in welchen der Dichter lebte, doch einen annähernd richtigen Schluß auf die Motive, welche ihn leiteten.

Corneille war seinem ganzen Charakter nach nicht für den Verkehr mit Fremden oder ihm fernstehenden Personen geschaffen. Er fühlte sich unbehaglich in größerer Gesellschaft und war überhaupt wenig anziehend im Umgang. Sein Stolz, sein ungeschmeidiges Wesen verletzte viele. Das Theater aber hatte damals so heißen Boden wie heute, und Corneille mag das oft genug erfahren haben. Die Geschichte des „Cid" beweist es uns, und weitere Unannehmlichkeiten sind schwerlich ausgeblieben. So oft ihn auch die Aufführung seiner Dramen nach Paris lockte, immer wieder kehrte er gern heim in sein friedlich stilles Privatleben und die geräuschlose, geregelte Thätigkeit, die seiner daselbst wartete. Mit welcher Freude mag er sein bescheidenes Tuskulum in Petit-Couronne begrüßt haben, wenn er der heißen Pariser Luft, den Intriguen der Bühnenwelt, dem Verkehr mit den Litteraten und der vornehmen Gesellschaft entronnen war. Freilich ließ ihn der Zauber nicht frei, und in dem stillen Hafen dachte er bald wieder an neue Fahrten und Siege.

Seitdem er geheiratet hatte, fand er zu Haus eine schöne Stätte, wo Liebe und Friede herrschten; mit der Zeit mehrte sich die Zahl der Kinder, deren Erziehung bald größere Aufmerksamkeit verlangte. Durch den Tod seines Vaters war Corneille das Haupt der Familie geworden, und ihm oblag die Verwaltung des ganzen Vermögens, sowie die Sorge für die jüngeren Geschwister. Daß Corneille auch seines Amts mit Eifer waltete, haben wir schon früher gesehen, und alles deutet darauf hin, daß er in Rouen eine allseitig geachtete Stellung inne hatte. Er gehörte zum Kirchenvorstand seines Sprengels, war auch von Ostern 1651 bis 1652 Kirchenrechner. Noch ist die ausführliche Rechnungsablage, die er am Schluß dieser Periode verfaßte, erhalten.

So gestaltet sich aus den vereinzelten Angaben doch ein freundliches Bild von dem Leben des Dichters in Rouen. Die Familie erfreute sich eines für jene Zeit ansehnlichen Vermögens. Sie lebte im Wohlstand, da der Vater Corneille durch Sparsamkeit und sorgsame Verwaltung die Habe beträchtlich vermehrt hatte.[1]) Die Pension des Vaters,

---

[1]) Vergl. A. Tougard, Nouveaux documents inédits sur le patrimoine de P. Corneille, in der „Revue de Rouen" 1868 (S. 624). Dort werden, nach neuerdings aufgefundenen Aktenstücken, verschiedene Ankäufe Corneilles des Vaters erwähnt. 1613 erwarb er zwei Grundstücke (1/2 acre und 1 1/2 vergée) für 105 L. Im Jahr 1614 tauschte er einige Ländereien um und kaufte 1616 wieder Boden für 250 Livres (1 acre und 5 vergées); einen ähnlichen Besitz erwarb er 1623, ebenso 1628. Beträchtliche Geldsummen waren an verschiedene Schuldner ausgeliehen. 1620 hatte er 1767 L. gegen eine jährliche Rente von 120 L., 1624 3200 L. gegen eine Rente von 200 L. dargeliehen; 1629 erhielt er von anderen Schuldnern 3166 Livres zurück, und 1634 finden wir wieder ein Darlehen von 2800 Livres verzeichnet, das ihm 200 Livres jährlich trug. Corneille besaß noch außerdem an verschiedenen Orten Grund und Boden, und seine Ausstände beschränkten sich wol kaum auf die hier angegebenen Summen. Zählt man dazu noch den Besitz des Hauses in der Stadt, sowie des Häuschens in Petit-Couronne, so wird man gewiß sagen dürfen, daß die Familie wohlhabend war.

die Einkünfte, welche der Sohn aus seinem Amt zog, und der Gewinn, welchen ihm seine dramatischen Werke brachten, erhöhten die Mittel der Familie. Als Pierre Corneille das Amt eines Kirchenrechners niederlegte, widmete seine Mutter der Gemeinde 100 Livres zur Anschaffung eines Bahrtuchs aus Sammt, ein Geschenk, das für jene Zeit immerhin bedeutend war.

Doch die Verhältnisse änderten sich allmählich. Langsam, aber stetig sank der Wohlstand des Hauses. Wir werden an einer späteren Stelle dieses Abschnitts genauer davon zu reden haben. Aber schon ziemlich früh kann man den Beginn der Verlegenheiten bemerken.

Der Tod des Vaters brachte den Wegfall der Pension. Fast gleichzeitig sah sich der Dichter in seinem Einkommen geschmälert, da man einen zweiten Advokaten neben ihm ernannte (1638). Corneille protestierte dagegen, klagte, sah sich aber nach zweijährigem Prozeß abgewiesen und zu den Kosten verurteilt.

Vielleicht lag in diesen Verhältnissen mit ein Grund der größeren Produktivität Corneilles, der auf solche Weise einbringen wollte, was er verloren hatte. In den Jahren 1643—1646 ließ er sechs neue Stücke aufführen, so daß auf jedes Jahr fast zwei große Dichtungen kommen. Aber jedes neue dramatische Werk rief ihn nach Paris und verlangte einen längeren Aufenthalt daselbst. Ein beträchtlicher Teil des Gewinns ging darüber wieder verloren, und die häufige Abwesenheit von Rouen trug nicht dazu bei, die Geschäfte der Advokatur zu heben. Die Kosten des Haushalts aber stiegen fortwährend, denn bald belebten sechs Kinder das Haus. Madame Corneille mag ihrem Gatten öfters vorgestellt haben, daß eine Änderung nötig sei. Allein ein Mann entsagt ungern einer Thätigkeit, die ihm Ehre bringt. Erst das Zusammentreffen von zwei wichtigen Ereignissen scheint Corneille zu dem Entschluß gebracht zu haben, der dramatischen Thätigkeit wirklich zu entsagen.

Im Jahr 1651 hatte Corneille eine poetische Übersetzung der „Nachfolge Christi" von Thomas a Kempis begonnen und die zwanzig ersten Kapitel veröffentlicht, um zu sehen, wie man seine Arbeit aufnehme. Man hat eine Zeit lang die sonderbarsten Gründe aufgesucht, um zu erklären, warum Corneille diese Übersetzung unternommen habe. Einige behaupteten, die Kirche habe ihm diese Arbeit als Buße für ein lascives Gedicht auferlegt. Allein es ist bewiesen, daß das fragliche Gedicht nicht von Corneille herrührt und somit von einer Buße dafür nicht die Rede sein kann.[1]) Auch Taschereaus Ansicht über die Veranlassung zu dieser Übersetzung ist nicht stichhältig. Der verdienstvolle Biograph Corneilles dachte an die häufig wiederkehrenden Angriffe, welchen das Theater von Seiten der Zeloten ausgesetzt war und noch ist, und meinte, Corneille habe den Fehler, für ein so sündhaftes Vergnügen des Volkes gearbeitet zu haben, mit einem frommen Werk sühnen wollen.[2]) Corneille widerlegt

[1]) Man vergleiche die Einleitung zur Übersetzung der „Imitation" in Marty-Laveaux' Ausgabe von Corneille, Bd. VIII, S. II ff.

[2]) Taschereau, Vie de Corneille, l. IV, S. 157 (édit. Elzévirienne).

diese Ansicht selbst dadurch, daß er ein Jahr nach dem Erscheinen des ersten Teils der Übersetzung seinen „Pertharite" aufführen ließ, auch später noch ausdrücklich seine Stimme gegen die allzu ängstlichen und engherzigen Eiferer erhob.[1])

Man hat nicht nötig, so weit zu suchen. Corneille war ein gläubiger Christ, der über Dogmen und religiöse Streitfragen nicht viel grübelte, sondern den ihm überlieferten Glauben ohne viel Skrupel und Zweifel hinnahm. Das beweist sein Amt bei der Gemeinde, sowie der freundschaftliche Verkehr, den er mit seinen alten Lehrern, den Jesuitenpatres in Rouen, unterhielt. Wie sehr Übersetzungen der Psalmen, überhaupt geistliche Gedichte in der Mode waren, ist schon früher bemerkt worden.[2]) Man denke nur an Racans Paraphrase der Psalmen. Fast gleichzeitig mit Corneilles Übersetzung erschienen zwei andere Übertragungen desselben Buchs,[3]) und so ist es das Einfachste und Natürlichste, auch bei unserem Dichter nicht nach weiterliegenden Veranlassungen zu suchen, vielmehr anzunehmen, daß er einem Drang seines Herzens folgte, als er seine Arbeit begann.

Sie sollte jedoch wichtige Folgen für ihn haben. Seine Übersetzung erntete großen Beifall und brachte ihm materiellen Gewinn. Die Königin ließ ihm den Wunsch ausdrücken, er möge das schöne Werk fortsetzen, und so veröffentlichte er schon 1652 einen zweiten Teil. In derselben Zeit aber, in welcher seine fromme Dichtung so warme Anerkennung fand, brachte ihm sein „Pertharite" auf der Bühne eine entschiedene Niederlage.

Das Gefühl der Bitterkeit, das ihn wegen dieses Mißerfolgs erfüllte, ließ ihn den vielleicht schon länger geplanten Schritt nun wirklich thun. Wenn er früher aus Rücksicht auf sein Einkommen nicht gewagt hatte, dem Schaffen für die Bühne zu entsagen, so konnte er sich jetzt eher dazu entschließen, da ihm der Absatz seiner „Imitation de Jésus-Crist" neben persönlicher Genugthuung auch materielle Vorteile verhieß. Er verdiente mit ihr mehr als mit seinem besten dramatischen Werk, wie er selbst sagte. Corneille wußte zu rechnen, wenn auch der Vorwurf der Habsucht, den man ihm gelegentlich macht, unbegründet ist. Finanzielle Rücksichten dürfen wir daher bei seinen Entschlüssen recht wol als bestimmend voraussetzen. Zudem wurde er 1653 von einer schweren Krankheit heimgesucht, die ihn in seinen religiösen Gefühlen noch bestärkte.

So brach er mit dem Theater und verbrachte einige Jahre zu Rouen, fern von den Pariser Kreisen, die ihm früher nahe gestanden hatten. Er lebte seinem Amt, seiner Familie. Daß er heitere Geselligkeit

---

[1]) Vergl. Corneilles Vorwort zu seinem „Attila" (1667). Selbst in den Worten, mit welchen er seine Übersetzung dem Papst Alexander VII. widmete, spricht er von seinen Verdiensten um das Theater, und daß er in seinen Stücken die Moral, in einigen sogar die wahre Christentugend verherrlicht habe.

[2]) Siehe I. Teil, VIII. Abschnitt, S. 139 und 141.

[3]) Die eine von Antoine Tixier, Lyon 1653; die andere von Jean Desmarets, 1654.

nicht floh, zeigen uns einzelne seiner Gedichte aus jener Epoche.[1]) Aber indem er immer mehr zum braven Bürger und Hausvater wurde, verlor er die Fühlung mit der litterarischen Welt und das Verständnis der neuen Zeit, die hereinbrach. Seine poetische Thätigkeit beschränkte sich auf die Fortsetzung seiner Übersetzung des Thomas a Kempis, die in mehreren Abteilungen erschien. Erst 1656 veröffentlichte er den letzten Abschnitt, nachdem er, wie es scheint, kurz zuvor wieder ernstlich erkrankt gewesen war. In Paris wenigstens hatte man sich schon die Nachricht seines Todes erzählt. Mit der Herausgabe des letzten Teils der „Imitation“ hielt er aber seine Arbeit nicht für abgeschlossen. Auflage folgte auf Auflage; bei einer jeden suchte er zu bessern und zu feilen, ein Beweis, wie sehr ihm sein Gedicht am Herzen lag; erst in der Ausgabe des Jahrs 1671 gab er ihm die letzte, definitive Form.

Der Wert einer solchen poetischen Paraphrase ist problematisch, denn bei ihr gilt es nicht, das Meisterwerk eines fremden Dichters oder Schriftstellers in einer andern Sprache möglichst getreu wiederzugeben: es soll vielmehr dem Original ein neuer Glanz durch das poetische Gewand verliehen werden, das ihm der Bearbeiter umlegt. Eine Paraphrase ist aber kaum etwas anders als eine Verwässerung. In der „Imitation“ war Corneille allerdings bemüht, sich dem Gedankengang des Thomas a Kempis so viel als möglich anzuschließen, ja er hat gestrebt, selbst im Ausdruck dem Original nahe zu kommen; aber gar oft verleitet ihn der Zwang des Reims, der Strophe oder der Harmonie zu einer Erweiterung. Eine Zeile des Thomas wird dann wol durch eine ganze Strophe wiedergegeben. Wie sehr dadurch die ursprüngliche Einfachheit des frommen Buchs leiden mußte, ist klar. Die Worte eines so kindlich-religiösen, milden, seinem Gott und seinem Heiland mit vollster Seele hingegebenen Menschen widerstreben sogar der poetischen Form. Der Vers ist hier eine störende Zuthat. Mag darum Corneille auch in vielen Einzelheiten glücklich gewesen sein und die Sprache als Meister gehandhabt haben, seine Arbeit hat deshalb seinen Ruhm doch nicht erhöht, denn sie ist für die französische Litteratur keine Bereicherung gewesen.

Hier drängt sich uns die Frage auf, ob Corneille sein Exil, das ihn der Bühne fernhielt, immer leichten Herzens trug und sich niemals nach der Aufregung der entscheidenden ersten Vorstellungen zurücksehnte? Erglühte sein Herz nie mehr, wenn das Bild eines Helden vor seinem Geist aufstieg? Gestalteten sich in seiner Phantasie nicht öfters die verschiedenen Phasen einer großen geschichtlichen Entwicklung zu ebensoviel bewegenden Scenen einer Tragödie?

Es ist fast unmöglich, solche sehnsüchtige Rückkehr zu der Ideenwelt einer früheren Zeit bei ihm nicht anzunehmen. Wir sehen denn auch bald, wie er einer entschiedenen Aufforderung, wieder für die Bühne zu arbeiten, Folge leistete. Wiederum mag er in seiner Neigung durch

[1]) Vergl. z. B. das Sonett aus dem Jahr 1658, Nr. XLVI in dem Band X der Marty-Laveaux'schen Ausgabe. Eine Dame hatte ihm beim Spiel ein Gedicht abgewonnen, und Corneille zahlte seine Schuld mit diesen Versen.

die Rücksicht auf eine notwendige Erhöhung seiner jährlichen Einkünfte bestärkt worden sein. Zum mindesten fällt sein Entschluß, sich dem Drama wieder zuzuwenden, in die Zeit, da seine Übersetzung der „Nachfolge Christi“ beendet war und keine große Einnahme mehr von ihr zu hoffen stand.

Rouen sah häufig wandernde Schauspielertruppen innerhalb seiner Mauern, und Corneille war nicht so strenger Sinnesart, daß er sich enthalten hätte, das Theater zu besuchen. Warum sollte er sich des Eindrucks nicht freuen, den seine Bühnenwerke auf die Zuschauer machten? War doch sein Bruder Thomas, dessen erstes Stück („Les engagements du hasard“) er 1647 dem Hôtel de Bourgogne zur Aufführung empfohlen hatte, seitdem immer für die Bühne thätig gewesen. Thomas Corneille hatte im Jahr 1656 einen für jene Zeit beispiellosen Erfolg mit seinem Trauerspiel „Timocrate“ gehabt. Die Brüder aber wohnten zusammen, und man weiß, daß sie ihre Arbeiten genau miteinander besprachen.

Zu Ostern 1658 hatten gar zwei Schauspielertruppen ihre Zelte in Rouen aufgeschlagen. Die eine stand unter der Leitung eines Edelmanns, Philibert Gassaud, sieur du Croisy. Die andere wurde von Molière geleitet. In dem Wettstreit der beiden Gesellschaften unterlag die erstere, deren Mitglieder schließlich fast alle zu Molière übertraten. Auch Croisy schloß sich ihm an und blieb seitdem ein treuer Gefährte seines neuen Direktors.[1]) Molière hegte bereits den Plan, sich nach Paris zu begeben, und hatte darum sein Repertoire aufs beste gestaltet. Gewiß waren Corneilles berühmteste Stücke darin aufgenommen, und wir dürfen annehmen, daß die beiden Corneille eifrige Besucher seines Theaters waren. Unter den Künstlerinnen der Molière'schen Gesellschaft ragte besonders Mlle. du Parc durch Schönheit und gewinnendes, vornehmes Wesen hervor. Als echte Diva eroberte sie die Herzen des Publikums im Sturm, und die Zahl ihrer Verehrer war unendlich. Zu ihnen gehörten auch die beiden Brüder Pierre und Thomas Corneille. Der erstere richtete sogar einige galante Gedichte an sie, unter anderen auch eine Art Liebeserklärung, in der er sich freilich sehr bescheiden ausdrückt:

> Nicht verlang' ich Lieb' um Liebe,
> Seh' ich meine grauen Haare.
> Selbst die Besten gelten nichts mehr,
> Kommen sie in höh're Jahre.[2])

---

[1]) Siehe Molière, éd. Moland, II. Bd., S. XXIX. — F. Bouquet, „Molière et sa troupe à Rouen“, in der „Revue de la Normandie“, 1865, p. 143. — Croisy war der erste Darsteller des „Tartuffe“.

[2]) Siehe Corneille, éd. Marty-Laveaux, Bd. X, Nr. XLVII, sur le départ de Mme. la Marquise de B. A. T. (Die Schauspielerin hatte den Namen Marquise wegen ihres vornehmen Wesens erhalten.)

v. 46: Non qu'enfin mon amour prétende coeur pour coeur;
Je vois mes cheveux gris: je sais que les années
Laissent peu de mérite aux âmes les mieux nées.

Dafür sagt er ihr auch ein andermal:

> Marquise, si mon visage
> A quelques traits un peu vieux,

Er kenne seine Schwäche, sagt er ihr, er habe zu lange geliebt, um noch liebenswert zu sein. Er habe versucht, ihr fern zu bleiben, und sie habe es nicht einmal bemerkt. Wenn sie ihm wenigstens ein böses Gesicht gemacht hätte — „une heure de grimace ou froide ou sérieuse“ — aber nein, er sei ihr völlig gleichgiltig! Und doch sei seine Neigung nicht wertlos, denn ein Dichter könne besser lohnen als ein König, da er ewigen Ruhm verleihe. Am Schluß dieser Liebesklage aber heißt es mit heiterer Wendung:

Also klagte Freund Cléandre,
Und sein Liebesleid schwand hin!
Glücklich lebt er ohne Dame,
Sie auch glücklich ohne ihn.
Wohl dem Mann, der nur im Liede
Von der Qual der Liebe girrt,
Der ein freies Herz bewahret
Und im Vers nur feurig wird.[1]

Es ist klar, Corneille trug keine Leidenschaft im Herzen, und seine Frau konnte ruhig sein. Der Dichter zählte damals 52 Jahre, und wenn er für die genannte Schauspielerin schwärmte, so war dies neben der Bewunderung auch ein Gefühl von Dankbarkeit für die schöne Darstellung der von ihm geschaffenen Heldinnen. Kein Grund liegt hier vor, von einer wirklichen späten Leidenschaft des Dichters zu reden. Man darf dabei nicht übersehen, daß, wenn Corneille in seinen Tragödien seine eigene Sprache schuf, er in Gelegenheitsgedichten und galanten Versen zumeist die banale Redeweise der Lyriker seiner Zeit gebrauchte. Schrieb er doch auch der „illustren Sappho“, Mlle. de Scudéry, ein Madrigal für einen Kuß, den sie ihm auf die Hand drückte. Und ähnliche Gedichte hat man noch mehr von ihm.[2]

Eine andere Frage beschäftigte ihn seit einiger Zeit. König Ludwig XIV. hatte durch eine Verordnung vom 30. Dezember 1656, die

Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

(Corneille, éd. Marty-Laveaux, Bd. X, Nr. LVIII, S. 165.) Mlle. du Parc wurde später von Racine für das Hôtel de Bourgogne gewonnen, wo sie die Andromaque spielte.

[1]) Ibid. v. 95:

Ainsi parla Cléandre, et ses maux se passèrent,
Son feu s'évanouit, ses déplaisirs cessèrent;
Il vécut sans la dame, et vécut sans ennui,
Comme la dame ailleurs se divertit sans lui.
Heureux en son amour, si l'ardeur qui l'anime
N'en conçoit les tourments que pour s'en plaindre en rime,
Et si d'un feu si beau la céleste vigueur
Peut enflammer ses vers sans échauffer son coeur.

[2]) Manche Biographen, so neuerdings J. Levallois („Corneille inconnu“, p. 170 ff.) sprechen von der Liebe des Dichters in tragischen Worten. Eine solche Episode wäre allerdings interessant und gäbe der Lebensgeschichte Corneilles etwas mehr Farbe; allein die Annahme einer solchen leidenschaftlichen Neigung scheint uns durch nichts begründet.

im Jahr 1661 und 1664 wiederholt wurde, alle seit 1634 verliehenen Adelsdiplome für ungiltig erklärt und sich nur vorbehalten, einige derselben ausnahmsweise zu bestätigen. Infolge dieser Maßregel hatte sich Corneille wahrscheinlich schon im Jahr 1657 mit einem Sonett an den König gewendet und ihn um Anerkennung seines Adels gebeten. König Ludwig XIII. habe ihm den Adel verliehen, um ihn als Dichter zu ehren, und dies sei der einzige Lohn, der ihm zu teil geworden. Der Sohn möge das von dem Vater verliehene Geschenk nicht wieder zurücknehmen.[1]) Seine Bitte wurde gewährt, der Adel blieb ihm erhalten. Vielleicht führte ihn diese Veranlassung nach Paris und zu Foucquet, dem Generalintendanten der Finanzen. Nikolaus Foucquet war zu diesem Amt im Jahr 1652 gelangt. Die Finanzverhältnisse des Landes und die verwickelte Weise der Verwaltung gaben damals den Finanzministern bei weitem mehr Macht und Einfluß, als sie in den modernen Staaten besitzen. Foucquet hatte ein riesiges Vermögen erworben und rechnete nach Mazarins Tod fest darauf, die Stelle eines leitenden Ministers zu erhalten. Allein Ludwig XIV. wollte sich keinen Vormund mehr gefallen lassen, und selbst Foucquets Macht mißfiel ihm. Der ehrgeizige Minister, dessen Verwaltung allerdings vielfache Mißbräuche geduldet, ja begünstigt hatte, stürzte im Augenblick, da er sein Ziel erreicht glaubte (1661), und beschloß sein Leben in trauriger Kerkerhaft. Genaueres über Foucquet wird in den Abschnitten über Molière zu sagen sein. Hier genügt es, auf die Freigebigkeit des Mannes hinzuweisen, der die Künste und die Poesie liebte, großen Aufwand machte und sich als Mäcen gab. Wie er für Lafontaine sorgte, so erwies er sich auch als Gönner Corneilles, als dieser im Jahr 1657 nach Paris kam und ihm vorgestellt wurde. Es scheint, daß Foucquet den Dichter mit einem reichen Geldgeschenk bedachte, ihn zugleich aber auch drängte, wieder für die Bühne zu arbeiten.[2])

---

[1]) Corneille, éd. Marty-Laveaux, Bd. X, Nr. XLIV, S. 135.

> La noblesse, grand roi, manquoit à ma naissance;
> Ton père en a daigné gratifier mes vers,
> Et mes vers anoblis ont couru l'univers
> Avecque plus de pompe et de magnificence.
>
> Ce fut là, de son temps, toute leur récompense
> Dont même il honora tant de sujets divers,
> Que sur ce long abus tes yeux enfin ouverts
> De ce mélange impur ont su purger la France.
>
> Par cet illustre soin mes vers déshonorés
> Perdront ce noble orgueil dont tu les vois parés,
> Si dans mon prémier rang ton ordre me ravale.
>
> Grand roi, ne souffre pas qu'il ait tout son effet,
> Et qu'aujourd'hui ta main, pour moi si libérale,
> Reprenne le seul don que ton père m'a fait.

[2]) In der poetischen Widmung an Foucquet, mit welcher Corneille seinen „Oedipe“ begleitete, ist es klar ausgesprochen, daß Foucquet ihm Geld zuwies. Leider sind die Verse entsetzlich. „Vers présentés à Monseigneur le procureur

Corneille mochte schon längst eine solche äußere Nötigung wünschen, wenigstens zeigt der Eifer, mit dem er sich aufs neue der dramatischen Dichtung zuwandte, wie gern er der Aufforderung nachkam. Er bat Foucquet, ihm einen Stoff zu bezeichnen, den er dramatisch behandelt wünschte, und aus drei Aufgaben, die ihm der Minister zur Auswahl stellte, wählte er die Geschichte des Ödipus. Mit jugendlichem Feuer ging er an die Arbeit und schon nach zwei Monaten konnte er sein Trauerspiel vorlegen. Es wurde im Januar 1659 zum erstenmal aufgeführt und erntete großen Beifall. König Ludwig lohnte den Dichter nun ebenfalls mit einem reichen Geschenk, und der Lorbeer der früheren Jahre schien sich verjüngt und frisch um seine Stirn zu winden. Voll Selbstgefühl und jugendlicher Begeisterung rief er in der Widmung an Foucquet das stolze Wort:

> Noch lebt in mir Rodrigos Feuerseele,
> Die Kraft, die den Horaz zum Kampf gestählt,
> Noch ist die Hand nicht schwach, die Cinnas Bild
> Und des Pompejus Größe hat gezeichnet.[1])

Und doch war dieses Gefühl der Kraft, das ihn belebte, trügerisch. Wol sah sich Corneille bei seiner Rückkehr mit allgemeinem Jubel begrüßt, wol feierte man in ihm den unerreichten Dichter, wol bewunderte man auch die Schauspiele, die er in den nächsten Jahren in rascher Folge bot, aber trotzdem ist es klar, daß diese zweite Dichterjugend künstlich war, daß die Bedeutung, welche den früheren Dramen Corneilles innegewohnt hatte, sich in den Werken der späteren Zeit nicht mehr findet. Corneille hat das selbst bald schmerzlich gefühlt. So klagt er in einem Gedicht an Ludwig XIV., daß seine Kraft erloschen, daß er müde sei. Der alternde Dichter sehe sich vernachlässigt und man finde seine Verse frostig, zumal die Mode der Zeit jetzt nur Zärtlichkeit atmende Stücke verlange. Nur wenn sich ihm die Möglichkeit biete, seinen König unter dem Bild eines Helden auf der Bühne zu verherrlichen, dann flamme in ihm das alte Feuer wieder auf.[2])

---

général Foucquet, surintendant des finances.“ Nachdem sich Corneille beklagt hat, daß er für seine Arbeiten nur leere Lobesworte geerntet habe, sagt er v. 17—20, zu sich selbst gewendet:

> Mais aujourd'hui qu'on voit un héros magnanime
> Témoigner pour ton nom une toute autre estime,
> Et répandre l'éclat de sa propre bonté
> Sur l'endurcissement de ton oisiveté.

[1]) Vers à Foucquet, v. 30 ff.:

> Depuis que je t'ai vu, je ne vois plus mes rides:
> Et plein d'une plus claire et plus noble vision,
> Je prends mes cheveux gris pour cette illusion.
> Je sens le même feu, je sens la même audace,
> Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace,
> Et je me trouve encor la main qui crayonna
> L'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna.

[2]) Corneille, éd. Marty-Laveaux, Bd. X, Nr. LXVIII, S. 186, v. 27:

> Que ne peuvent, grand Roi, tes hautes destinées
> Me rendre la vigueur de mes jeunes années!

Überblicken wir zunächst die Reihe seiner letzten dramatischen Arbeiten. Sie wird durch „Oedipe“ (1659) eröffnet; in dem nächsten Jahr kam „La Toison d'or“ („Das goldene Vließ“). 1662 folgte „Sertorius“ und 1663 „Sophonisbe“. Ein Jahr später (1664) wurde „Othon“ und 1666 „Agésilas“ aufgeführt. 1667 gab Corneille den „Attila“, 1670 im Wettstreit mit Racine „Tite et Bérénice“, 1671 gemeinsam mit Molière und Quinault die „Psyché“, 1672 „Pulchérie“ und endlich 1674 „Suréna“, sein letztes Stück.

Eingehend jedes dieser Werke zu besprechen, ist nicht nötig. Sie geben uns keine weitere Aufklärung über den Charakter des Dichters und haben auf die Entwicklung der französischen Litteratur in keinerlei Weise eingewirkt. Einzelne Verehrer Corneilles versuchen es zwar immer wieder nachzuweisen, daß die letzten Arbeiten des Dichters ungerecht behandelt werden, und zeigen dabei auf den äußeren Erfolg hin, den sie zu ihrer Zeit errungen haben.[1]) Sie erzählen uns der Wahrheit gemäß, daß es für das Theater im Marais oft eine Lebensfrage war, ein neues Stück von Corneille ankündigen zu können, und daß auch das Hôtel de Bourgogne dem Dichter bereitwillig seine Pforten geöffnet habe. Wir wissen, daß Molière mehrere Stücke Corneilles zur Aufführung brachte und gute Geschäfte mit ihnen machte. So erzielte er z. B. mit „Titus und Berenice“ in 21 Vorstellungen eine Einnahme von über 15.000 Livres. Allein alle diese Nachrichten beweisen nur, daß Corneilles Stücke, auch die der letzten Zeit, Aufmerksamkeit erregten. Wenn ein Mann wie Corneille mit einem neuen Werk hervortritt, so kann dies nicht unbeachtet bleiben. Wer sich für die Bühne und die Litteratur interessiert, wird womöglich seiner Aufführung beiwohnen; daher die Theater jederzeit gern ein neues Werk aus der Feder eines bekannten Dichters annehmen, da sie einer Reihe von Vorstellungen sicher sind; damit ist aber für dessen Wert noch nichts bewiesen. Die Geschichte des Theaters zeigt im Gegenteil zur Genüge, daß ein Schauspiel anfangs recht zugkräftig und doch sehr bald veraltet und vergessen sein kann.

Die letzten elf Dramen Corneilles behandeln sehr verschiedene Stoffe: sie zeigen Römer und Griechen, Parther, Hispanier und Hunnen, sie führen in die Götterwelt des Olymp und in die finstere Sagenwelt des fernen Kolchis. Sie sind an Wert sehr verschieden, doch sind die meisten

---

Quainsi qu'au temps du Cid je ferois des jaloux!
Mais j'ai beau rappeler un souvenir si doux,
Ma veine qui charmoit alors tant de balustres,
N'est plus qu'un vieux torrent qu'ont tari douze lustres.
— — — — — — — — —
Au bout d'une carrière et si longue et si rude,
On a trop peu d'haleine et trop de lassitude:
A force de vieillir un auteur perd son rang;
On croit ses vers glacés par la froideur du sang;
Leur dureté rebute, et leur poids incommode,
Et la seule tendresse est toujours à la mode.

[1]) Vergl. u. a. „Corneille inconnu“ par Jules Levallois, Paris 1876, Didier & Cie., chap. II (Les succès persistant), S. 25.

ohne dramatisches Leben. Jedes Stück hat einzelne kraftvolle Scenen, im ganzen aber scheint Corneille die Aufgabe des Dramas mehr und mehr verkannt zu haben. Er stellte sich allerdings in jedem seiner Stücke eine große Aufgabe. In „Sertorius“ sah er den römischen Volksmann im Kampf gegen die Aristokratie. In „Othon“ entrollte er das Gemälde der Intriguen und kleinlichen Vorgänge am Hof der römischen Cäsaren; „Titus und Berenice“ schildern den Kampf der Liebe mit der Pflicht, freilich in anderer Weise, als einst der „Cid“ es gethan. Aber die Aufgaben, die sich Corneille in diesen und anderen Stücken stellte, fanden nur eine schwache Lösung. Nur selten noch gelang ihm eine lebenswahre Zeichnung. In endlosen Reden und Gegenreden behandeln seine Personen die Frage, die sie beschäftigt, und was das Schlimmste ist, diese Frage ist oft nebensächlich und verdient solche Betonung gar nicht. Nehmen wir z. B. „Sertorius“, ohne Zweifel die beste unter den späteren Arbeiten Corneilles. Es galt darin, den Unabhängigkeitskampf der Lusitanier gegen Rom zu zeigen und die edle Einfachheit des Sertorius gegenüber der Verderbtheit der römischen Machthaber hervorzuheben. Statt nun in kräftigen Zügen das Bild dieses gewaltigen Kampfes und des endlichen Zusammenbruchs der lusitanischen Freiheit zu schildern, legt Corneille das Hauptgewicht auf eine nebensächliche, von ihm erfundene Verwicklung. Viriate, die geschichtlich nicht bekannte Königin der Lusitanier, fürchtet nach dem Sieg des Sertorius über die Römer ihren Thron zu verlieren. Sie sieht voraus, daß Sertorius gegen die Stadt Rom selbst ziehen und sie ihrem Schicksal überlassen wird. Dies zu verhindern, bietet sie dem schon ergrauten Feldherrn ihre Hand an. Fast zu derselben Zeit erscheint Aristia, die Gemahlin des Pompejus, die dieser auf Befehl Sullas hat verstoßen müssen, im Lager des Sertorius. Auch sie trägt sich dem römischen Feldherrn an. Wenn er sie heiraten und somit ihre Ehre wieder herstellen will, verspricht sie ihm die Unterstützung einer großen Zahl mächtiger Freunde in Rom, die nur auf ihren Wink warten, um in das Lager der Lusitanier zu eilen. Natürlich ist auch diese Kombination eine Erfindung Corneilles, der, ohne es zu wollen, die Römer gar armselig hinstellt. Die einflußreichen Freunde Aristias fragen bei ihren politischen Entschlüssen nur nach der Laune einer Frau! Sertorius sieht sich nun in die unangenehme Lage versetzt, zwischen den beiden Frauen zu wählen. Beide erklären offen, daß sie den alten Herrn nicht lieben, sondern sich ihm nur aus anderen Gründen anbieten, die eine aus Politik, die andere aus Rachsucht. Sertorius selbst erscheint als Schwächling, der zwischen beiden Frauen hin- und herschwankt, und dadurch in das Licht eines doppelzüngigen Mannes gerät. Ihm gegenüber sehen wir Pompejus als Feldherrn des römischen Heers. In einer Unterredung, die er mit seiner verstoßenen Frau hat, erklärt er ihr, daß er sie nach wie vor liebe. Zwar habe er auf Sullas Befehl eine andere heiraten müssen, aber Aristia möge etwas Geduld haben. Sobald er den Tyrannen nicht mehr fürchten müsse, werde er seine jetzige Gemahlin verstoßen und sie, Aristia, wieder zu sich nehmen! Das sind dieselben Römer, die Corneille früher so stolz und edelmütig zeichnete. Von staats-

männischem Sinn und Gebaren findet man weder bei Sertorius noch bei Pompejus eine Spur; alles ist auf persönliche Gründe zurückzuführen. Eine berühmte Scene ist die Unterredung, welche die beiden Männer miteinander haben (III, 1), in welcher sie abwechselnd mit Schärfe und Ironie, mit Beredsamkeit und Wärme einander zu gewinnen suchen, aber in welcher sie nichts von politischer Einsicht und wirklich großen Zielen verraten. Sertorius, der von den Lusitaniern an die Spitze ihres Staats gestellt worden ist, denkt nicht daran, die Freiheit des ihm vertrauenden Volkes zu sichern, sein Blick ist nur auf Rom gerichtet. Und die Königin Viriate, die im ganzen Stück so viel von der Unabhängigkeit ihres Volkes spricht und in Spanien ein Gegengewicht gegen die römische Macht errichten will, setzt schließlich die Römer zu Erben ihres Throns und ihrer Herrschaft ein! So fällt denn auch Sertorius nicht für eine Idee, nicht durch den Stahl eines politischen Gegners, sondern er wird von seinem Unterfeldherrn Perpenna aus Eifersucht ermordet. Perpenna ist eben auch ein Bewerber um der Königin Hand. Zudem ist der Zuschauer, wie Voltaire mit Recht tadelt, auf den Tod des Sertorius nicht vorbereitet; es fehlt daher die Spannung, die Steigerung vor der Katastrophe, und die Nachricht von dem Tod des Sertorius geht fast ohne Eindruck vorüber. „Sertorius“ ist nichtsdestoweniger an Schönheiten reich, aber sie liegen alle in den Einzelheiten der Ausführung. Man wird durch die Sprache dieser Tragödie oft an die frühere Kraft des Dichters erinnert. Die hohlen Redensarten, die den „Oedipe“ verunstalten, sind hier verschwunden, die Rede ist markig, bestimmt und geht auf ihr Ziel los. Ein rascherer Pulsschlag belebt die Dichtung, stellenweise findet sich die alte Wärme, der Schwung der besten Zeit wieder. So, wenn Aristia in Pompejus noch die frühere Liebe zu erkennen glaubt, und, ihrer Bewegung nicht mehr Meisterin, in leidenschaftlicher Freude jeden andern Gedanken von sich wegweist:

> Hinweg mit dir, gehäss'ge Eifersucht,
> Du schwarzes Kind des Zorns, du Feind des Ruhms,
> Nicht hör' ich mehr auf dich, armsel'ger Haß.
> Vergessen ist es, wie man mich beschimpft! —
> Wer mag mir noch von neuer Ehe reden!
> Ich bin Pompejus' Gattin, und mein Herz
> Gehört nur ihm, da er mich wieder liebt.
> Nichts von Sertorius! Aber, Herr, gebt Antwort,
> Was sagt dies Herz, das Ihr mir wieder schenkt?
> Nichts von Sertorius! — Ach, was ich auch sage,
> Ihr ruft mir nicht in gleicher Weise zu:
> Nichts von Emilia! [1])

[1]) Sertorius, III, 2, v. 20 ff.:

> Sortez de mon esprit, ressentiments jaloux,
> Noirs enfants du dépit, ennemis de ma gloire,
> Tristes ressentiments, je ne veux plus vous croire.
> Quoi qu'on m'ait fait d'outrage, il ne m'en souvient plus.
> Plus de nouvel hymen, plus de Sertorius;
> Je suis au grand Pompée; et puisqu'il m'aime encore,
> Puisqu'il me rend son coeur, de nouveau je l'adore:

Ganz im Gegensatz zu Corneilles anderen Dramen, die meistens nach kraftvollem Anfang und spannender Steigerung gegen das Ende zu schwächer werden, behauptet sich „Sertorius“ so ziemlich auf der Höhe und ist bemerkenswert durch den Ton leidenschaftlicher Ironie, den er am Schluß noch anschlägt.

Alle diese Vorzüge vermögen indessen nicht, den Gesamteindruck der Tragödie zu erhöhen. Und wie „Sertorius“ in seiner Anlage mangelhaft ist, so sind es auch die anderen Werke dieser Epoche. In seinem „Othon“ zeichnet Corneille einen Höfling, der ohne sein Verdienst, ohne sein Bemühen von aufrührerischen Soldaten die Krone erhält, und der in einem Augenblick großer Entscheidung nur an eine Herzenssache denkt, diese selbst aber in kleinlicher Weise behandelt. Am Schluß kommt er triumphierend als Kaiser. Er hört, daß der Vater seiner geliebten Plautina durch Mörderhand gefallen ist, aber er findet als Trostwort nur ein fades Kompliment. Er selbst, sagt er zu Plautina, sei mehr tot als ihr Vater. Und wenn sie ihm in ihrer Güte nicht das Leben wiedergebe, so werde er vor ihren Augen sterben, um ihr mit seinen letzten Atemzügen noch zu huldigen.[1]) Zu dieser Schwäche der Auffassung gesellt sich noch ein anderer persönlicher Vorwurf, den manche Kritiker dem Dichter machten. Er habe in seinem „Othon“ dem König geschmeichelt und sein Verhältnis zu Mlle. de la Vallière poetisch verherrlicht. Diese Anklage zu begründen, verwies man vorzugsweise auf eine Scene des ersten Akts, in welcher Plautina dem zum Gemahl der Prinzessin Kamilla bestimmten Othon ihre Freundschaft anbietet.[2])

Man muß schon den Wunsch haben, in Corneille einen Schmeichler zu finden, wenn man in dieser Scene eine Ermutigung Ludwigs zum Ehebruch sehen kann. Viel eher mochte Corneille bei manchem politischen Wort dieses Stücks an seinen König gedacht haben.[3])

Der Herzog von Grammont nannte „Othon“ das Brevier der Könige, machte aber damit seinem Fürsten ein schlechtes Kompliment.

In „Agésilas“ schaltete Corneille achtzeilige Verse zwischen den Alexandrinern ein, um sich von der Tyrannei dieses Versmaßes, das bereits als allein seligmachend in der Tragödie galt, zu befreien. Sein

---

Plus de Sertorius! Mais, Seigneur, répondez;
Faites parler ce coeur qu'enfin vous me rendez.
Plus de Sertorius. Hélas! quoi que je die,
Vous ne me dites point, Seigneur: „Plus d'Emilie!“

[1]) Othon, V, 7, v. 6 ff.:

— — Hélas! je suis plus mort que lui.
Et si votre bonté ne me rend une vie
Qu'en lui perçant le coeur un traître m'a ravie,
Je ne reviens ici qu'en malheureux amant,
Faire hommage à vos yeux de mon dernier moment.

[2]) Othon, I, 4, v. 19.

[3]) Othon, II, 4, 47. Dort heißt es von Othon:

Du timon qu'il embrasse, il se fait le seul guide.

Man vergl. I, 1, 21.

Versuch war indessen zu ängstlich und er erreichte damit nichts weiter, als daß er dem Ganzen einen melodramatischen Charakter gab. Wir sehen in „Agésilas“ galante spartanische Krieger und Spartanerinnen, die nur mit ihrem Liebeskummer beschäftigt sind. Wenn wir uns die Nachkommen des Lykurg und Leonidas gewöhnlich anders vorstellen, so könnten wir doch einmal von der geschichtlichen Wahrheit absehen, wenn nur die Liebesgeschichten, die uns in „Agésilas“ vorgeführt werden, an sich ein menschliches Interesse erweckten. Allein hier liegt der Hauptfehler. Es beleidigt uns, drei Liebespaare zu sehen, die keinerlei Teilnahme erwecken und in dem Bewußtsein, nicht zu einander zu passen, immer neue Kombinationen, neue Verlöbnisse untereinander versuchen. So werden die einzelnen Figuren wie auf einem Schachbrett fortwährend verschoben, bis sich endlich die rechten Paare zusammenfinden.

Es folgte dann „Attila“. Unter dem Namen des Frankenkönigs Meroväus und seines Sohns soll Corneille hier wieder König Ludwig und den Dauphin verherrlicht haben. Es ist möglich, daß er seiner Dichtung durch den Hinweis auf die glänzende Zukunft des Frankenreichs einen besonderen Glanz verleihen wollte, doch bleibt diese Frage ohne Bedeutung und jedenfalls konnte seine indirekte Huldigung das Drama nicht retten. Attila, der Held des Stücks, wird von Corneille als grausamer und mißtrauischer Barbar geschildert. Daneben aber hätte er ihm eine gewisse heroische Größe lassen sollen. Attila mußte zwar als „Gottesgeißel“ auftreten, aber zugleich als ein Mann erscheinen, der, mit scharfem Blick für die Schwäche der Nachbarstaaten begabt, sich ein großes Ziel vorgesteckt hat und es unbeirrt und mit allen Mitteln verfolgt. Was aber soll man zu einem Attila sagen, der seine Wut manchmal vergißt, um die Sprache der Galanterie zu reden, der von seinem sehnsuchtsvollen Herzen spricht und in gewundenen Worten behauptet, daß seine Vernunft dem Blick eines schönen Auges nicht widerstehen könne?[1])

Ähnliches gilt auch von den übrigen Stücken.

Die Herzogin von Orléans, Henriette von England,[2]) wünschte die Liebe des Kaisers Titus zur Königin Berenice dramatisch behandelt zu sehen und beauftragte damit gleichzeitig Corneille und seinen jungen Rivalen Racine. Jeder schrieb sein Schauspiel, ohne von der Arbeit des

---

[1]) Attila, III, 1, v. 45:

> Je sens combattre encor dans ce coeur qui soupire
> Les droits de la beauté contre ceux de l'empire.
> L'effort de la raison qui soutient mon orgueil
> Ne peut non plus que lui soutenir un coup d'oeil;
> Et quand de tout moi-même elle m'a rendu le maître,
> Pour me rendre à mes fers elle n'a qu'à paroître.

[2]) Henriette von England, Tochter König Karls I. und der Königin Henriette Marie von Frankreich, war durch ihre Mutter eine Enkelin Heinrichs IV. Geboren 1644, wurde sie 1661 mit Philipp v. Orléans, dem Bruder Ludwigs XIV., vermählt und starb im Jahr 1670, noch bevor die beiden von ihr bestellten Stücke zur Aufführung kamen. Bossuet hielt ihr eine seiner berühmtesten Grabreden.

andern zu wissen, bis dann die beiden Dramen gleichzeitig und zur allgemeinen Überraschung aufgeführt wurden. Während Corneilles Stück bereits von der Molière'schen Truppe einstudiert wurde, kündigte plötzlich das Hôtel de Bourgogne eine „Bérénice" von Racine an. Die letztere Vorstellung fand am 21. November statt und acht Tage später, am 28., war die erste Aufführung von Corneilles „Titus et Bérénice". Auf dem ihm ungünstigen Gebiet der Liebestragödie unterlag Corneille. Doch der ganze Wettstreit gehört mehr in die Geschichte Racines, und so werden wir ihn seinerzeit ausführlicher besprechen.

Corneille behandelte diese an sich schon undramatische Liebesgeschichte noch besonders trocken. Als sei das menschliche Herz eine Ware, so wird es in seinem Stück behandelt. Domitian, des Titus Bruder, treibt einen wahren Schacher mit seiner Liebe und gilt doch als ein echter, braver Liebhaber. Titus aber denkt eine Zeit lang daran, sich mit Domitia, der Tochter des alten Kaisergeschlechts, zu vermählen, weil er sie fürchtet!

Weder das Schauspiel von Pulchérie, der Herrscherin von Konstantinopel, noch die Tragödie von dem parthischen Helden Surena sind anziehend genug, um sie einer eingehenden Analyse zu unterziehen. Es ist ein hartes Wort, aber es muß doch gesagt werden. Die letzten Stücke Corneilles sind mehr und mehr nach der Schablone gearbeitet; die Helden sehen sich alle einander ähnlich, sie reden dieselbe Sprache, hegen dieselben Anschauungen und Gefühle, und sie alle, ob sie nun Otho, Titus oder Surena heißen, ermangeln der Größe.

Ist es dem Dichter doch in seiner „Sophonisbe" gelungen, in manchen Punkten hinter Mairets Stück zurückzubleiben, das über dreißig Jahre zuvor die Epoche der regelmäßigen Tragödie eröffnet hatte. Mairet ließ Sophonisbes Gemahl, den König Siphax, in der Schlacht fallen, bevor er die Königin als Gattin Massinissas zeigte. Bei Corneille vermählt sie sich mit dem numidischen König, obwol Siphax noch am Leben ist. Das wirkt geradezu abstoßend auf unser Gefühl. Die Scene, in welcher Siphax mit Ketten belastet vor Sophonisbe erscheint, von ihr mit Vorwürfen überhäuft und mit Verachtung behandelt wird, ist widerlich, zumal Sophonisbe an anderen Stellen die ausgespitzten Lehren des galanten Lebens vorträgt (t. 2, v. 96 ff.). Daß die Sprache des Corneille'schen Stücks diejenige Mairets in jeder Hinsicht übertrifft, ist selbstverständlich.

Aber auch in dieser Hinsicht ist ein Rückschritt Corneilles wahrzunehmen. Seine Sprache war niemals ganz korrekt gewesen, und die Verhältnisse erklären dies zur Genüge. Die Kraft und der Schwung des Ausdrucks, die Hoheit des Gedankens lassen in den früheren Werken jede Unregelmäßigkeit leicht übersehen. In den meisten Stücken aus der letzten Epoche tritt aber der Mangel an Klarheit und Korrektheit umso schärfer hervor, je ärmer die Gedankenwelt des Dichters wird. Das mehrjährige zurückgezogene Leben in Rouen war nicht ohne störenden Einfluß auf ihn geblieben. Nicht minder deutlich zeigt sich in seiner Sprache die Einwirkung der preciösen Kreise, die in übertriebener Weise nach

schöngeistigem ätherischen Wesen haschten. Das tritt schon in seinem „Ödipus“ deutlich zu Tage, der eine Fundgrube für preciöse Redensarten ist und wo die Geziertheit des Ausdrucks mit der Dunkelheit wetteifert.[1]) In „Titus und Bérénice“ findet sich eine Stelle, die wol pomphaft klingt, aber durchaus sinnlos ist.[2])

Die Schuld dieser betrübenden Erscheinung liegt nicht in Corneille allein. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß die Verkettung der Umstände, die rasche Wandlung der politischen Verhältnisse und die schnelle Entwicklung der Sprache dem alternden Dichter die größten Schwierigkeiten bereiten mußten.

Am besten, Corneille hätte dem jungen Geschlecht die fernere dramatische Arbeit überlassen. Allein seine äußere Lage drängte ihn zu weiteren Kompositionen. Und da er fühlte, daß das Publikum anders geartet war und andere Ansprüche erhob, so that er seinem Wesen Gewalt an, um dem geänderten Geschmack zu entsprechen. Daher sein ver-

---

[1]) So sagt (I, 1, v. 5) Theseus, der in Theben weilt und sich nun um Dircé, die Tochter des Lajus, bewirbt:

> Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
> L'absence aux vrais amants est encor plus funeste.

Acte IV, 1, v. 3 ff. sagt Dircé, als Theseus, von dem Orakel getäuscht, ihr Bruder zu sein glaubt und statt ihrer sterben will:

> Et ce jaloux honneur qui ne consentoit pas
> Qu'un frère me ravit un glorieux trépas,
> Après cette douceur fièrement refusée,
> Ne me refusoit point de vivre pour Thésée.
> Et laissoit doucement corrompre sa fierté
> A l'espoir renaissant de ma perplexité.

Acte V, 8, v. 36, sagt Nérine, die Dienerin der Königin Jokaste, als sie deren Verzweiflung schildert:

> Et nos pleurs par respect attendent ses soupirs.

[2]) Tite et Bérénice, I, 2, 1. Domitian kommt zu Domitia, die er liebt, die aber in vier Tagen den Kaiser Titus heiraten soll. Er sagt ihr:

> „Faut-il mourir, Madame? et si proche du terme
> Votre illustre constance est-elle encore si ferme,
> Que les restes d'un feu que j'avois cru si fort
> Puissent dans quatre jours se promettre ma mort?

Über diese Verse ist viel gespottet worden. Boileau soll mit Beziehung auf sie zwei Arten von Galimathias unterschieden haben: den einfachen Galimathias, bei dem der Verfasser zwar wisse, was er sagen wolle, aber das Publikum nicht, und den doppelten Galimathias, von dem weder der Verfasser noch das Publikum etwas verstünden. — Der Schauspieler Barre, der die Rolle des Domitian in Molières Truppe zuerst zu spielen hatte, habe sich, heißt es weiter, zuerst an seinen Direktor um Erklärung der dunklen Stelle gewendet, und da dieser den Sinn nicht habe finden können, sei Barre zuletzt zu Corneille selbst gegangen. Corneille habe sie geprüft und endlich gestanden, daß er sie auch nicht verstehe. „Mais récitez les toujours: tel qui ne les entendra, les admirera.“ Siehe „Récréations littéraires ou Anecdotes et remarques sur différents sujets recueillies“ par M. C. R** (Cizeron Rival), Paris et Lyon 1765, p. 67. Corneille, édit. Marty-Laveaux, Bd. III, S. 191.

zweifeltes Haschen nach Neuem. Konnte er auch mit der Weichheit, dem leidenschaftlichen Ton der Racine'schen Tragödie nicht wetteifern, so konnte er doch vielleicht durch andere Mittel gefallen. Darum strebte er nach Eleganz der Rede und verfiel in Manieriertheit; wählte er seine dramatischen Stoffe aus entlegenen Zeiten und Ländern, und machte dadurch nur den grellen Widerspruch zwischen der barbarischen Welt, die er schildern wollte, und der Art, wie er sie schilderte, umso deutlicher. Er wollte, wie er selbst erklärte, von den faden Galanterien der modernen Stücke nichts wissen, und gründete das Hauptinteresse seiner Werke auf schwache Liebesverhältnisse, die er möglichst trocken behandelte. Er griff endlich zu dem Reiz der Ausstattung und versuchte es mit Spektakelstücken, wie z. B. dem „Goldenen Vließ“.

Von diesem und einem andern Gelegenheits- und Ausstattungsgedicht, der „Psyche“, mögen darum noch einige Worte gesagt werden.

Das „Goldene Vließ“ verfaßte Corneille im Auftrag eines reichen Sonderlings, des Marquis de Sourdeac, der zur Feier des Friedensschlusses zwischen Frankreich und Spanien (1659), sowie der Vermählung des Königs mit der Infantin Maria Theresia von Österreich (1660) ein großes Fest auf seinem Schloß in der Normandie veranstaltete.[1])

Die Dichtung Corneilles war jedoch nicht die Hauptsache, sie mußte sich den Anforderungen der aus Italien herübergekommenen Kunst scenischer Ausstattung fügen. Niemals hatte man in Frankreich schönere Dekorationen, überraschendere Verwandlungen gesehen, als bei dieser Aufführung. Auch Musik und Gesang durfte nicht fehlen. Das Reich der Oper nahte heran. Da sah man auf der Bühne die unwirtbare Küste von Kolchis, wo der Phasis in schäumenden Wogen über Felsen herabstürzte. Aus den Fluten des Meers stiegen Tritonen und Sirenen empor, während vier Windgötter eine kostbare Muschel über die Wasserfläche zogen, aus welcher die Königin Hypsipyle, die frühere Geliebte des Jason, hervortrat. Dann wieder sah man das Innere eines prachtvollen Palasts, der sich auf Geheiß der Medea plötzlich zur Hölle verwandelte, wo sich Schlangen und Drachen, Elefanten, Löwen, Tiger und sonstiges böses Getier tummelten. Der letzte Akt führte in den dichten Hain des Mars zu dem goldenen Vließ. Götter flogen vom Himmel zur Erde herab und wieder empor; Medea selbst schwang sich zuletzt mit dem Vließ in die Lüfte und entführte das Palladium von Kolchis. Der verzweifelte König Äetes wandte sich um Schutz an seinen Vater, den Sonnengott, und so öffnete sich im Schlußbild in strahlender Majestät der Himmel. Über die sonnenleuchtende Wohnung des Helios hinaus erblickten die entzückten Zuschauer den Herrn des Olympos mit allen Göttern; das Wort des Zeus löste die Verwirrung auf Erden und verhieß auch für Kolchis eine friedliche Zukunft.

Die Berichte der Zeitgenossen sind überschwänglich in ihrem Lob. Aber sie sprechen immer nur von der Ausstattung, nicht von der Dichtung; und mit Recht, denn die letztere kann keinen Anspruch auf dra-

[1]) Siehe S. 274.

matischen Wert erheben.[1]) Bedeutend höher steht „Psyche“, obwol auch dieses Werk nur ein Gelegenheitsstück mit Ballett ist.

„Psyche“ ist die gemeinsame Arbeit Molières und Corneilles, und schon aus diesem Grund interessant. Der König hatte sich für den Karneval des Jahrs 1671 ein großes Schaustück bei Molière bestellt. Dieser wählte den Roman seines Freundes Lafontaine, um daraus ein buntes Zauberstück zu fertigen. Aber die Zeit mangelte ihm; er entwarf wol den Plan, schrieb auch den Prolog, den ersten Akt und einige weitere Scenen (II, 1. und III, 1), dann aber bat er seinen Freund Corneille um Hilfe, und dieser vollendete das Stück in der kurzen Zeit von vierzehn Tagen. Quinault, der später als Dichter von Operntexten besonders beliebt wurde, schrieb die einzulegenden Lieder und Gesänge, und Lulli komponierte die Musik dazu. In kürzester Zeit war alles bereit, und der König konnte sich nach Wunsch des heiteren Spiels, der prachtvollen Ausstattung und der musikalischen Beigaben erfreuen.

Das Stückchen macht an sich keine großen Ansprüche, aber man verspürt in der raschen Führung des Ganzen die Hand des praktischen Schauspielers und großen Lustspieldichters. Molière mag durch sein Wort auch Corneille aufgefrischt haben. In den Teilen, die von Corneille herrühren, herrscht nicht minder ein heiterer, kräftiger Ton. Es ist merkwürdig, daß Molière gerade in diesem Stück indirekt der alten Art des Dramas, also gerade dem Drama seines Mitarbeiters, das Urteil sprach.[2]) Der Stoff, die reizende Erzählung von der Liebe des Amor und der Psyche, paßte allerdings wesentlich für die moderne Schule. Auch Corneille versuchte sich diesmal mit Glück in dieser Manier. Seine Verse sind leicht und gefällig, und in einer berühmten Stelle erhebt er sich nicht allein zum Ausdruck wahrer Innigkeit, er schlägt darin auch den Ton schwärmerischer Zartheit an, den die neuere Zeit so liebte und die man bei Corneille kaum erwartete. Es ist dies die naiv sinnliche Liebeserklärung, welche Psyche an Amor richtet.[3]) Daß Corneille bewußt darauf

[1]) Jason ist in der beliebten Manier der damaligen Liebhaber gezeichnet. Er schwankt zwischen Medea und Hypsipyle und ist ein Ausbund von Galanterie. So sagt er zu Medea (II, 2, v. 119):

> Quel heur de pouvoir dire en terminant mon sort:
> Un respect amoureux a seul causé ma mort!

[2]) In der ersten Scene des ersten Akts besprechen die zwei Schwestern der Psyche voll Neid die Bewunderung, welche die letztere allenthalben erweckt. Die eine, Aglaure, tadelt es, daß Psyche so zuvorkommend sei; sie öffne jedermann die Arme und verheiße ihm sein Glück. Dann fährt sie (v. 111) fort:

> Notre gloire n'est plus aujourd'hui conservée,
> Et l'on n'est plus au temps de ces nobles fiertés
> Qui par un digne essai d'illustres cruautés,
> Vouloient voir d'un amant la constance éprouvée.

[3]) Psyche, III, 3, v. 19:

> A peine je vous vois, que mes frayeurs cessées
> Laissent évanouir l'image du trépas,
> Et que je sens couler dans mes veines glacées
> Un je ne sais quel feu que je ne connois pas.

ausging, sein Stück in dieser ihm sonst fremden Tonart zu schreiben, verrät er deutlich. Einmal erinnert er sogar an Théophiles „Pyramus“, jenes Urbild der galanten Komödie, welches die feine Welt zur Zeit, da Corneille noch ein Jüngling war, entzückte.[1]) Eine solche Sprache hatte schon damals etwas wie Moderduft, und sie bei Corneille zu finden, macht einen gar seltsamen Eindruck auf uns.

Neben seinen dramatischen Arbeiten hatte Corneille die geistliche Poesie nicht vernachlässigt. Im Jahr 1665 veröffentlichte er die „Louanges de la Sainte Vièrge“, eine poetische Übersetzung des lateinischen Gedichts „Laus beatae Virginis“ von Sankt Bonaventura. Fünf Jahre später (1670) erschien eine ganze Sammlung geistlicher Gedichte von ihm, zum größten Teil Übersetzungen („Offices de la Vièrge; les sept psaumes penitentiaux; vêpres et complies du dimanche; Instructions chrétiennes et prières chrétiennes“, eine Auswahl von Meditationen und Gebeten aus der schon früher von ihm übersetzten „Nachfolge Christi“; zuletzt auch eine Übersetzung des römischen Breviers). Corneille erwies sich in diesen wie in den früheren Werken ähnlicher Art als ein gewissenhafter Übersetzer. Es gelang ihm oft, den Ausdruck seines Originals in knapper und treffender Weise wiederzugeben; seine Sprache war ernst und würdig. Aber alle unsere Bedenken gegen derlei Übertragungen werden durch diese Vorzüge nicht behoben. In der großen Sammlung seiner geistlichen Gedichte fallen die Psalmen am meisten auf. Ihre Übersetzung durch Corneille steht über der einst so gerühmten

---

J'ai senti de l'estime et de la complaisance,
De l'amitié, de la reconnaissance;
De la compassion les chagrins innocents
M'en ont fait sentir la puissance;
Mais je n'ai point encor senti ce que je sens.
Je ne sais ce que c'est; mais je sais qu'il me charme,
Que je n'en conçois point d'alarme:
Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer.
Tout ce que j'ai senti n'agissoit point de même,
Et je dirois que je vous aime,
Seigneur, si je savois ce que c'est que d'aimer.

[1]) Man vergl. das Couplet Amors, III, 3, v. 158 ff., worin er seine Liebe schildert und worin er auf Psychens Frage, ob er eifersüchtig sei, antwortet:

Je le suis, ma Psyche, de toute la nature:
Les rayons du soleil vous baisent trop souvent;
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent.
Dès qu'il les flatte j'en murmure;
L'air même que vous respirez
Avec trop de plaisir passe par votre bouche;
Votre habit de trop près vous touche;
Et sitôt que vous soupirez,
Je ne sais quoi qui m'effarouche,
Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés...

Man vergl. ferner Théophiles „Pyramus und Thisbe“, IV, 1, 42 ff., und I. Teil dieses Werks, S. 204.

Racan'schen Paraphrase,[1]) aber die poetische Kraft und die Erhabenheit des Originals verliert sich auch bei ihm vollständig.[2])

Haben wir bisher hauptsächlich Corneilles poetischer Thätigkeit unsere Aufmerksamkeit gewidmet, so wenden wir nun, bevor wir von ihm scheiden, unseren Blick noch einmal auf ihn selbst, auf seine späteren Lebensschicksale und die Erlebnisse seiner Kinder.

Mit „Suréna" hatte Corneille seine dramatische Arbeit abgeschlossen, und nur wenige Gelegenheitsgedichte stammen aus seinen letzten Lebensjahren. Schon im Jahr 1662 hatte er sich entschlossen, seinen Wohnsitz in Rouen aufzugeben und mit seiner und seines Bruders Thomas Familie nach Paris überzusiedeln. Nur gewichtige Gründe konnten den schon alternden Mann zu einer solchen Veränderung bewegen. Man hat die Vermutung ausgesprochen, daß eine Hauptveranlassung zu dieser Uebersiedlung in den mißlichen finanziellen Verhältnissen Corneilles zu suchen sei. Der Dichter habe vermeiden wollen, seine Lage in Rouen zu offenbaren. Es scheint dieser Gedanke bei genauerer Prüfung nicht zulässig. Gerade in dem Jahr 1662 ließ sich der König eine Liste einheimischer sowie fremder Dichter, Schriftsteller und Gelehrter vorlegen, die er mit einem Jahresgehalt auszeichnen könnte. Der Minister Colbert ließ durch Chapelain das gewünschte Verzeichnis zusammenstellen. Corneilles Name fand sich auch darin, und wenn er auch nicht so hoch wie Chapelain bedacht wurde, erhielt er doch eine königliche Gabe von jährlich 2000 Livres. Rechnet man die Zinsen einiger noch erhaltener Kapitalien, sowie die Rente hinzu, welche Äcker und Häuser abwarfen; bedenkt man, daß Corneille als Mitglied der Akademie jährlich 1500 Livres bezog und darauf zählen konnte, für jedes neue Schauspiel etwa 2000 Livres zu erhalten, so dürfen wir schon annehmen, daß er sich aus anderen Gründen zu dem immerhin für ihn schweren Schritt entschloß. Wollte Corneille auch ferner für das Theater thätig sein, so war eine öftere Anwesenheit in Paris unumgänglich, die Reise dahin aber in den schwerfälligen Postkutschen eine Anstrengung, der sich ein junger Mann wol leichten Muts unterziehen konnte, die aber für Corneille bereits sehr lästig, für seine Gesundheit gefährlich werden konnte. Zudem wuchsen

---

[1]) Vergl. I. Teil dieses Werks, S. 141.

[2]) Man vergl. z. B. Psalm XVIII. Er beginnt in der lateinischen Übersetzung: „Coeli enarrant gloriam Dei, et opera manuum ejus annuntiat firmamentum". Nach Luther unter der Zahl XIX: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes und die Veste verkündiget seiner Hände Werk. Ein Tag sagt es dem andern und eine Nacht thut es kund der andern". Corneilles Übertragung beginnt:

Des célestes lambris la pompeuse étendue
    Fait l'éloge du Souverain,
Et tout le firmament ne présente à la vue
    Que des ouvrages de sa main.

Le jour prend soin d'apprendre au jour qui lui succède
    Ce que sa parole a produit,
Et la nuit qui l'a su de la nuit qui lui cède
    L'enseigne à celle qui la suit.

die Kinder heran und der Dichter glaubte wol, in Paris, an der Quelle der Gnaden, für seine Söhne leichter und besser sorgen zu können. Da nun sein Bruder Thomas, sein treuer Gefährte, ebenfalls für die Pariser Bühne arbeitete, und deshalb wol den Umzug befürwortete, so braucht man nicht nach anderen Gründen zu suchen.

Die beiden Familien konnten der freundlichsten Aufnahme in Paris sicher sein. Corneille hatte im Jahr 1662 den Höhepunkt seines poetischen Schaffens zwar schon längst überschritten, aber gerade damals war fast jede tadelnde Kritik ihm gegenüber verstummt, und er konnte sich, allerdings nur eine kurze Zeit, des glücklichen Bewußtseins allgemeiner Anerkennung erfreuen.[1]) Eine Überlieferung besagt, Corneille habe anfangs als Gast im Hôtel de Guise in der Rue du Chaume gewohnt. Dies könnte jedenfalls nur kurze Zeit gewesen sein, wenn sich die Angabe nicht gar auf eine frühere Zeit bezieht, in der Corneille vielleicht sein Absteigquartier in dem genannten Palais hatte, so oft er nach Paris kam. Jedenfalls wohnte er später in der Rue d'Argenteuil auf der Butte Saint Roch. Diese Straße ist allerdings unweit des Palais-Royal und des Louvre, lag aber zur damaligen Zeit in einer ziemlich verwilderten Gegend. Sie war nur halb ausgebaut, schmutzig und der Aufenthaltsort niedrigen Gesindels. Heute ist die Butte Saint Roch schon längst abgetragen. Zu Corneilles Zeit erhob sich der kleine Hügel noch, der Weinstöcke und Obstbäume trug und auf dessen Höhe einige Windmühlen ihre langen Arme drehten. Nicht weit von Corneille wohnte sein Bruder Thomas in der Rue du Clos Georgeot. Ebenfalls nahe, in der Rue de Richelieu, gegenüber der Mündung der Rue Traversière, erhob sich das Haus Molières. Schon der geschäftliche Verkehr brachte die beiden Männer öfters zusammen, und mehr als einmal mögen sie, ihre Pläne besprechend, auf der Butte Saint Roch sich ergangen haben. Molière, der anfangs auch mit Racine eng befreundet war, sah diesen sich abwenden und ganz in das Lager des rivalisierenden Hôtels de Bourgogne übergehen. Umso fester mag er darum an Corneille gehalten haben.

In Paris fand dieser jedoch nicht die Verbesserung seiner Lage, wie er gehofft hatte. Im Gegenteil; Kummer und Bedrängnis stellten sich nur zu bald ein. Die zwei ältesten Söhne Corneilles waren in das Heer getreten, nachdem der jüngere von ihnen als Page bei der Herzogin von Nemours seine Laufbahn begonnen hatte. Das Leben und die Ausrüstung eines Offiziers kostete mehr Geld als sein Gehalt betrug, und der Vater hatte viel Geld zuzuschießen, wenn er wollte, daß seine Söhne standesgemäß lebten. Da kamen drückende Sorgen, zumal als die königliche Kasse das Gehalt des Dichters immer unregelmäßiger, schließlich gar nicht mehr zahlte. Schon ums Jahr 1665 beklagte sich Corneille in einem kleinen Gedicht über die Verzögerung der Zahlungen,[2]) und

[1]) Molière huldigte ihm in den „Fâcheux", I, 1, 54. Mazarin hatte schon früher in einem Saal seines Palasts die Bildnisse Homers, Virgils, Tassos und Corneilles, als der vier größten Dichter, anbringen lassen.

[2]) Corneille, éd. Marty-Laveaux, Bd. X, Nr. LXVII, S. 185. Au roi pour le retardement du payement de sa pension.

vom Jahr 1679 an blieben sie ganz aus. Corneille war damals 73 Jahre alt. Die Theater zahlten ihm schon lange nichts mehr, da er verstummt war. Die Kapitalien des väterlichen Vermögens waren allmählich alle aufgezehrt worden. Man braucht deshalb noch nicht, wie manche wollen, die Frau des Dichters als schlechte Haushälterin hinzustellen.[1]) Aber noch härterer Kummer lastete auf ihm. Sein dritter Sohn, Charles, war ihm im Alter von 14 Jahren 1667 gestorben; der zweite Sohn, dessen Vorname nicht bekannt ist, war in demselben Jahr bei der Belagerung von Douai am Fuß verwundet und zu seiner Heilung nach Haus gebracht worden. Er fiel einige Jahre später bei der Belagerung von Grave (1674). Immer trauriger gestaltete sich die Lage des greisen Dichters. Unterdessen wurde das Schloß zu Versailles mit einem unerhörten Aufwand gebaut und man feierte die glänzendsten Hoffeste.

Thomas, der letzte Sohn Corneilles, hatte sich dem geistlichen Stand gewidmet, und König Ludwig ihm eine Pfründe in Aussicht gestellt. Allein auch diese blieb aus. Es klingt wie ein Schrei der Verzweiflung aus dem Gedicht, in dem Corneille sich an den König wendet und ihm vorhält, daß ein großer Monarch nur versprechen darf, was er halten will.[2]) Ludwig nahm das kühne Wort ruhig hin, löste aber erst im Jahr 1680 sein Versprechen ein und ernannte Thomas zum Abbé von Aiguevive. Als solcher hatte er jährlich 3000 Livres zu beziehen; ob er sie aber regelmäßig erhielt, und ob er seinem Vater etwas davon überließ, ist nirgends zu ersehen. Allein wenn er auch einen Teil seines Einkommens zur Unterstützung seiner Eltern verwendet haben sollte, so genügte sein Beitrag nicht, die Sorgen aus seinem väterlichen Haus zu bannen. Zuletzt mußte sich Corneille sogar entschließen, sein väterliches Haus in Rouen abzugeben. Seine jüngste Tochter trat in ein Dominikanerkloster und mußte als Aussteuer die Summe von 3000 Livres einzahlen. Diese konnte der Vater nicht anders als durch den Verkauf seines Hauses aufbringen. Er erhielt dafür im Jahr 1683 den Betrag von 4300 Livres, so daß ihm nach Abzug der Zahlung für seine Tochter nur wenig übrig blieb.

Grand Roi, dont nous voyons la générosité
Montrar pur le Parnasse un excès de bonté,
    Que n'ont jamais eu tous les autres,
Puissiez-vous dans cent ans donner encor des lois
Et puissent tous vos ans être de quinze mois
    Comme vos commis font les nôtres.

[1]) Es ist Thatsache, daß Corneille vom Jahr 1644 an eine Reihe von Kapitalien, die früher ausgeliehen worden waren, im Namen seiner Mutter kündigte und einzog. So erhob er 1644 die Summe von 2800 Livres, 1645 1767 Livres, 1646 3200 Livres. Dann verkaufte er 1650 seine Advokatur, und es ist nicht anzunehmen, daß er die Summen, die er so erhielt, alle wieder auslieh. Noch 1683 verkaufte er neun Grundstücke gegen eine Rente von 95 Livres.

[2]) Corneille, Oeuvres X, Nr. LXXXVI, S. 308. Placet au roi. Dasselbe schließt mit den Worten:

„Un grand roi ne promet que ce qu'il veut tenir."

Einmal noch konnte der greise Dichter die Rückkehr des früheren Glücks hoffen. Es war bei Gelegenheit großer Festlichkeiten zu Versailles. Der König befahl, eine Reihe der besten Schauspiele Corneilles aufzuführen. Konnte diese aufs neue strahlende Sonne der Hofgunst nicht auch die schon lang erkaltete Freundlichkeit des Publikums für den Dichter wieder beleben? Wenn Ludwig ihn auch fernerhin stützen, seine anderen Tragödien huldreich anblicken wollte, dann werde ihn auch die Nation wieder gerechter beurteilen. So sagte er in einem Gedicht an den König, und er glaubte wirklich, daß nur ein Zufall, nur Mißgunst seinen letzten Arbeiten den ihnen gebührenden Ruhm vorenthalten habe.[1]) Er hielt den König für mächtig genug, auch den Geschmack seines Volkes zu lenken. Ludwig erfüllte seinen Wunsch nicht, und so verlor der Dichter jede Hoffnung und den Rest des Selbstvertrauens. Noch einmal versuchte er bei der Vermälung des Dauphin (1680) seine Kraft in einem Festgedicht, das er selbst überreichte. Doch war es nicht bloß eine leere Formel der Bescheidenheit, wenn er von seinem erschöpften Geist sprach:

> O welche Qual für mich, den's Alter brach,
> Daß ich Dir nichts zu bieten mehr vermag
> Als einen müden Geist.[2])

Immer düsterer umzog sich der Lebensabend des Dichters. Es war einsam geworden um ihn; Molière war tot, und außer seinem Bruder sah er nur wenige Freunde. Die Armut zu schildern, in die er in seinen letzten Jahren geraten war, führt man gewöhnlich den Brief eines Landsmanns und Verwandten aus Rouen an, der ihn in Paris aufsuchte.[3]) Der Briefsteller erzählt darin, wie er mit Corneille gespeist habe und dann mit ihm ausgegangen sei. In der Rue de la Parcheminerie sei Corneille in die Bude eines Schuhmachers getreten, um sich seine zerrissenen Schuhe flicken zu lassen. Wieder zu Hause angelangt, habe er, der Schreiber, dem Dichter seine Börse angeboten, dieser aber jede Gabe abgelehnt. Die ganze Geschichte klingt nicht so entsetzlich. Corneille hielt nicht viel auf sein Äußeres, und warum sollte er sich nicht auch einmal seine Schuhe flicken lassen? Aber die Erzählung gewinnt einen andern Charakter durch den kleinen Satz, mit dem der Freund aus Rouen schließt: „Ich habe darüber geweint, daß ein solches Genie in so tiefes Elend versunken ist!" Damit bekommt sein Bericht eine düstere Färbung. Um so sprechen zu können, muß er andere deutliche Spuren der Armut und Bedrängnis gesehen haben, und die Klage preßte sich in diesem letzten Satz zusammen.[4])

---

[1]) S. Corneille, Oeuvres X, Nr. LXXXVII, S. 309: „Au roi."

[2]) Corneille, Band X, Nr. XCII, S. 334. A Monseigneur, sur son mariage, v. 7

> Quel supplice pour moi, que l'âge a tout usé,
> De n'avoir à t'offrir qu'un esprit épuisé!

[3]) M. Emanuel Gaillard hat zuerst diesen Brief mitgeteilt. S. Précis des traveaux de l'Académie de Rouen pour l'année 1634, p. 167.

[4]) Ähnliches weiß Voltaire zu berichten. Er hörte von den Freunden seines Vaters oft genug bitter über die Vernachlässigung klagen, die man Cor-

Seit vier Jahren schon hatte Corneille die königliche Pension verloren. Einzelne Stimmen haben versucht, die Überlieferung von der Armut Corneilles zu bestreiten. Allein die Verhältnisse sprechen zu laut. Ein Greis, der berühmteste Dichter, den Frankreich bis dahin noch besessen, verliert, da er schwach und krank wird, den kleinen Ehrensold, den ihm der König früher bewilligt hat. Ludwig XIV. hat ihn vergessen, die Minister haben Wichtigeres zu thun als für einen Corneille zu sorgen, der nur schlecht gelernt hat sich zu bücken; keiner der vielen vornehmen Herren, die so gern Mäcenas spielen, denkt daran, dem großen Mann zu helfen. Sie haben für Andere zu sorgen, die kleiner an Geist, aber amüsanter als Gesellschafter sind. Es ist eine Schande, daß Corneille sich zuletzt gezwungen sah, eine Bittschrift an Colbert zu richten, und ihn um Auszahlung der Pension anzuflehen. Aber auch da noch verfolgte ihn das Unglück; Colbert starb um jene Zeit, und so blieb das Gesuch unbeachtet. Die Kräfte des Dichters waren erschöpft, er wurde krank, und seine Krankheit zehrte die letzten Mittel auf. Die Not muß dringend gewesen sein, sonst hätte Boileau, der ihm persönlich fremd war, und ihn mehr als einmal angegriffen hatte, sich nicht in der Weise für ihn verwendet, wie er es that. Als er von der traurigen Lage Corneilles hörte, eilte er zum König und schilderte ihm des Dichters Not. Er erbot sich, auf seine eigene Pension zu dessen Gunsten zu verzichten, wenn die Staatskasse außer Stand sei zu zahlen. Ludwig XIV. schickte dem Kranken auf der Stelle 200 Louisd'or, allein die Hilfe kam zu spät. Zwei Tage nachdem ihm die königliche Spende überbracht worden war, hauchte Corneille seinen Geist aus. Er starb in den Frühstunden des 1. Oktober 1684 im 79. Lebensjahre, und seine Leiche wurde in der Kirche St. Roch beigesetzt. Aber erst Ludwig Philipp von Orléans, der spätere König, ließ 1821 die Stätte durch eine Büste und eine Gedenktafel bezeichnen.

Das Äußere Corneilles war nicht gerade ansprechend. Die wenigen Porträts, die man von ihm besitzt, zeigen ihn mit einem ziemlich regelmäßigen Gesicht, starker Nase, zurückweichender, nicht sehr hoher Stirn, etwas hervortretendem Mund, aber schwachem Kinn. Der Ausdruck des Gesichts ist trotz der scharf geschnittenen Züge nicht gerade bedeutend.[1]) Im Foyer des Théâtre français steht an einem Ehrenplatz seine Büste

neille in den letzten Jahren seines Lebens habe zu teil werden lassen. (Brief Voltaires an Duclos v. 31. August 1761.) Noch schärfer spricht er in dem Brief an den Abbé d'Olivet (September 1761): „Croyez-moi, le pauvre homme était négligé comme tout grand homme doit l'être parmi nous. Il n'avait nulle considération, on se moquait de lui; il allait à pied, il arrivait crotté de chez son libraire à la comédie; on siffla ses douze dernières pièces, à peine trouva-t-il des comédiens qui daignassent les jouer. Oubliez-vous que j'ai été élevé dans la cour du Palais, par des personnes qui avaient vu longtemps Corneille?“ Voltaire ist etwas übereilt in seinen Äußerungen; wir wissen, daß das Schicksal der letzten Stücke Corneilles nicht so traurig war. Aber ein gut Teil Wahrheit steckt doch in Voltaires Worten.

[1]) Die besten Bilder sind die Stiche von Michel Lasne und Ficquet. Ein Porträt Corneilles war von Lebrun gemalt.

von Caffieri, die aber nur nach den Porträts gefertigt ist. Sie stammt aus dem Jahr 1777, und kann also keinen Anspruch auf besondere Ähnlichkeit erheben.

Im Umgang war Corneille schwerfällig, seine Unterhaltung schleppend. Sagte er doch von sich selbst:

> J'ai la plume féconde et la bouche stérile,
> Bon galant au théâtre et fort mauvais en ville,
> Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui
> Que quand je me produis par la bouche d'autrui.[1])

„Wenn man Mr. de Corneille sah", sagt ein Zeitgenosse, „hätte man nicht geglaubt, daß er die Griechen und Römer so trefflich reden ließe, und daß er die Gefühle und Gedanken der Helden so vorzüglich zum Ausdruck bringen könnte. Das erste Mal, daß ich ihn sah, hielt ich ihn für einen Kaufmann aus Rouen: sein Äußeres sprach nicht für seinen Geist, und seine Unterhaltung war so schwerfällig, daß sie jedem lästig ward, wenn sie länger dauerte. Gewiß, Mr. de Corneille vernachlässigte sich zu sehr.[2]) . . ." Derselbe Gewährsmann behauptet, Corneille habe nie korrekt französisch gesprochen.

Mit solchem Charakter konnte Corneille an dem glänzenden Hof Ludwigs kein Glück machen. Er war zu unabhängigen Geistes und zu stolz, um sich viel zu beugen. Man hat ihm allerdings einige übertriebene Dedikationen vorgeworfen, und gewiß, Corneille war keiner jener antiken Charaktere, die er selbst so gern zeichnete, aber bei alledem war er kein Schmeichler. Er fühlte seinen Wert und glaubte, daß er reichen Lohn verdient habe und ihn nicht erst zu erbetteln brauche. Diesem Gefühl hat er manchmal Worte geliehen, wenn die Verlegenheiten des äußeren Lebens ihn zu stark bedrängten. So brachte ihn, was vielleicht nur der naive Ausdruck seines unpraktischen Wesens war, in den Ruf der niederen Habsucht. So lang seine Verhältnisse nicht genauer bekannt sind, sollte man sich hüten, auf ein paar Verse hin einen Mann wie Corneille zu verurteilen. Wäre sein Charakter geschmeidiger gewesen, so hätte er mit leichter Mühe seine Einkünfte verdoppelt. Aber er war eben kein Höfling und kein Diplomat. Wir haben gesehen, wie scharf er Ludwig XIV. an sein Versprechen erinnerte, und die Verse, in welchen er es that, blieben nicht etwa unbekannt. Sie finden sich in dem „Mercure galant" vom Jahr 1677 abgedruckt. Mit erstaunlichem Freimut hatte er schon früher in dem Prolog zu dem „Goldenen Vließ" zum König gesprochen. Er ließ darin das Land Frankreich auftreten und zur Siegesgöttin, die sich über Undankbarkeit beschwert, die kühnen Worte sagen:

---

[1]) Siehe den Brief Corneilles an Pellisson, wahrscheinlich aus dem Jahr 1636. Corneille, éd. Marty-Laveaux. X, S. 477.

[2]) S. Mélanges d'histoire et de littérature par M. de Vigneul-Marville 4. édit. Paris 1725, t. I, pag. 193. Vergl. Voltaires Brief an den Abbé d'Olivet, Sept. 1861: „Mon père avait bu avec Corneille: il me disait que ce grand homme était le plus ennuyeux mortel qu'il eût jamais vu et l'homme qui avait la conversation la plus basse."

Sind meine Söhne nur zum Krieg geboren?
Der Ruhm, der sie umstrahlt, wird mir verderblich.
Ich zitt're vor mir selbst und meinen Siegen.
Mich zu beschützen, ziehn zum Kampf sie aus,
Doch kehren sie als Sieger nur zurück,
Um meine Lande zu verwüsten. —
— — — — — — — — — —
Vom Sieg gekrönt, fühl' ich die Kraft mir schwinden.
Der Staat ist blühend, doch die Völker seufzen.
Und ihre welken Glieder beugen sich.
Erdrückt von meiner stolzen Thaten Last.
Der Ruhm des Thrones wird des Volkes Unheil.[1])

So redete er in dem Festspiel, das er zu Ehren der Vermählung Ludwig XIV. dichtete, als Frankreich verhältnismäßig noch gesund und kräftig dastand. Wie viel schärfer mag sein Urtheil später geklungen haben. Freilich begann um jene Zeit bereits der Eroberungs- und Ruhmestaumel die Köpfe zu verdrehen. Damals erwuchs im Land der Glaube an die Unüberwindlichkeit der französischen Heere, und allgemein wurde die Überzeugung, daß Frankreich berufen sei, über Europa zu herrschen. So dürfen wir uns nicht wundern, später auch manche verkehrte Ansicht über die kriegerische Politik des Königs in Corneilles Gedichten zu finden.

Es bleibt uns noch ein Wort über die Familie Corneilles zu sagen übrig.

Daß ein überaus herzliches, schönes Verhältnis in Corneilles Haus geherrscht hat, wird von allen bestätigt, die die Familie kannten. Thomas führte die Schwester der Frau Pierre Corneille als Gattin heim, und es heißt, die beiden Paare hätten lange nur Einen Haushalt, nur Ein gemeinsames Besitztum gehabt. Eine Schwester der beiden Dichter, Martha Corneille (geb. 1623), war die Vertraute ihrer poetischen Arbeiten. Pierre soll ihr gewöhnlich zuerst seine Dichtungen vorgelesen und ihren Rat darüber eingeholt haben. Sie heiratete einen Advokaten zu Rouen, Le Bovier de Fontenelle, und wurde die Mutter des in der französischen Litteratur lange mit Anerkennung genannten Dichters und Schriftstellers Fontenelle (1657—1757), der auch eine Biographie seines großen Oheims schrieb.

Pierre Corneilles Witwe zog sich nach Les Andelys zurück, wo sie ihre Jugend verlebt hatte, und starb dort im Jahr 1694. Von seinen

[1]) La Toison d'or. Prologue, v. 20.

La France:

Ah! Victoire, pour fils n'ai-je que des soldats?
La gloire qui les couvre, à moi même funeste,
Sous mes plus beaux succès fait trembler tout le reste;
Ils ne vont au bombat que pour me protéger.
Ils n'en sortent vainqueurs que pour me ravager.
— — — — — — — — — —
A vaincre tant de fois mes forces s'affoiblissent:
L'Etat est florissant, mais le peuples gémissent;
Leurs membres décharnés courbent sous me hauts faits,
Et la gloire du trône accable les sujets!

Kindern waren ihm zwei Söhne in den Tod vorausgegangen; ein anderer Sohn und die jüngste Tochter hatten die Weihen erhalten; der erstere war Abbé von Aiguevive in der Touraine geworden, die letztere in ein Dominicanerinnen-Kloster getreten. So blieb nur der älteste Sohn, Pierre, der als Hauptmann in einem Kavallerieregiment den Dienst aufgab und sich mit Marie Cauchois, der Tochter eines wohlhabenden Kaufmanns aus Rouen, vermählte. Er starb schon 1698 und hinterließ einen Sohn, Pierre-Alexis, dessen Nachkommenschaft ziemlich zahlreich bis auf unsere Zeit zu verfolgen ist. Ein Pierre-Alexis Corneille starb 1868 als Mitglied der Deputiertenkammer, und an seiner Stelle wurde sein Sohn gewählt. Doch muß man bemerken, daß neuerdings berechtigte Zweifel aufgestiegen sind, ob der Hauptmann Pierre Corneille wirklich einen Sohn hinterlassen habe. Denn im Jahr 1699 wird in den Akten des Parlaments von Rouen Antoine Corneille, Abbé von Aiguevive, als der einzige Erbe des im Jahr zuvor verstorbenen Pierre Corneille genannt. Dann wären Pierre-Alexis und seine Nachkommenschaft als Glieder einer andern Familie zu betrachten.[1])

Die älteste Tochter des Dichters, Marie, war in zweiter Ehe mit Jaques Adrian de Farcy aus einer normännischen Adelsfamilie verheiratet. Deren Tochter vermählte sich 1701 mit Adrian de Corday. Die Urenkelin dieses Mannes war Charlotte de Corday, welche 1793 auf dem Schaffot endete. So sehen wir in dem heldenmütigen Mädchen, das in seinen Adern das Blut des großen Corneille fühlte, die letzte jener heroischen Frauen, welche der Dichter mit so viel Vorliebe gezeichnet hat. In mancher stillen, stimmungsvollen Nacht mag sich die Enkelin an ihres Ahns flammenden Versen begeistert haben. Vielleicht fühlte sie sich der hohen Seele einer Camilla verwandt, oder sie gedachte, da sie in patriotischer Verblendung ihr Vaterland durch einen Mord zu retten suchte, der Worte Emilias, die Rom durch den Tod Augusts befreien wollte:

Wie ist es süß, den Tod der Seinen rächen!
Doch höh'rer Ruhm krönt den Tyrannenmord!
In ganz Italien soll man jubelnd rufen:
Die Freiheit Roms ist der Emilia Werk![2])

[1]) S. Gosselin, Pierre Corneille le père. Rouen 1864, S. 42.

[2]) Cinna I, 2, 55:

Joingnons a la douceur de venger nos parents,
La gloire qu'on remporte à punier les tyrans,
Et faisons publier par toute l'Italie:
„La liberté de Rome est l'oeuvre d'Emilie“

IX.

Corneilles Ideen über das Drama. — Sein Stil und poetischer Charakter.

Die vorausgehenden Abschnitte haben zwar die dramaturgischen und ästhetischen Anschauungen, von welchen sich Corneille leiten ließ, im allgemeinen deutlich erkennen lassen. Doch ist es bei einem Mann von seiner Bedeutung wünschenswert, sie noch einmal genau und im Zusammenhang zu betrachten.

Corneille selbst erleichtert uns diese Aufgabe. In den späteren Jahren seines Lebens hat er mehrere Aufsätze veröffentlicht, in welchen er die Gesetze des Dramas untersuchte. Er gründete dabei seine Ausführungen zumeist auf Beispiele, die er seinen eigenen Werken entnahm. Man braucht daraus nicht zu schließen, daß er diese Aufsätze hauptsächlich in der Absicht geschrieben habe, seine Dichtungen zu verteidigen; denn sein Ruhm war gerade zu jener Zeit am wenigsten bestritten. Seit seinen ersten Lustspielen hatte er sich mit der Theorie des Dramas beschäftigt und sich stets Rechenschaft von seiner Arbeit zu geben versucht. Wir erkennen in seinen Dichtungen deutlich die Spuren einer genau abwägenden Überlegung und wissen, wie eifrig er bemüht war, die Formen des Dramas innerhalb gewisser Grenzen umzubilden. Von dem Tag an, da er nach der Aufführung der „Mélite“ von der Existenz der strengen dramatischen Gesetze vernahm, quälte er sich mit ihren Forderungen ab. In den Vorreden zu seinen Stücken kam er immer wieder auf sie zurück, aber er ließ sich nicht einschüchtern und behauptete im ganzen immer denselben Standpunkt. War er auch als Sohn seiner Zeit für Regelmäßigkeit und Ordnung eingenommen und opferte er deren Geboten mehr als uns gut dünkt, so war er doch zu sehr Dichter, als daß er sich nicht gegen die peinliche Strenge rein formaler, willkürlicher Vorschriften gesträubt hätte.

Die Ausgabe der Werke, welche Corneille im Jahr 1648 veranstaltete, enthielt in dem zweiten Band eine erste größere Abhandlung über die Regeln des Dramas, und als er im Jahr 1660 eine neue, vermehrte Sammlung seiner dramatischen Werke veröffentlichte, begann er jeden Band mit einem besonderen Aufsatz über diese Fragen, die ihm so wichtig erschienen. Der erste Aufsatz behandelt den Nutzen des dramatischen Gedichts und dessen einzelne Teile (de l'utilité et des parties du poëme dramatique); in dem zweiten spricht Corneille von der Tragödie überhaupt (discours sur la tragédie et sur les moyens de la traiter

selon le vraisemblable et le nécessaire), und in dem dritten untersucht er die Gesetze von den drei Einheiten des Dramas, nämlich der Handlung, der Zeit und des Orts. In bescheidener Weise und gewissermaßen entschuldigend, sagt er im Beginn der ersten Abhandlung, daß er es wage, seine Ansichten vorzubringen, da er sich auf eine fünfzigjährige Erfahrung stützen könne.[1])

Lessing ist daher zu scharf gegen Corneille aufgetreten, wenn er in seiner Dramaturgie (76. Stück) von ihm sagt: „Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die Dichtkunst des Aristoteles zu kommentieren. Er hatte 50 Jahre für das Theater gearbeitet und nach dieser Erfahrung würde er uns unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Codex haben sagen können, wenn er ihn nur auch während der Zeit seiner Arbeit fleißiger zu Rat gezogen hätte. Allein dies scheint er höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst gethan zu haben. In den wesentlicheren ließ er sich um ihn unbekümmert, und als er am Ende fand, daß er wider ihn verstoßen, gleichwol nicht wider ihn verstoßen haben wollte, so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen und ließ seinen vortrefflichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte."

Lessing irrt hier in mehreren Punkten. Wir haben gesehen, wie Corneille sich während seines ganzen Lebens, und nicht erst im Alter, mit Aristoteles und den dramatischen Gesetzen beschäftigte. Er hat seine Abhandlungen auch nicht verfaßt, als er alle seine Stücke schon geschrieben hatte, denn er ließ später noch neun Dramen folgen, darunter „Sertorius", „Othon" und „Psyche". Am wenigsten aber erlaubt ist ein Zweifel an der Aufrichtigkeit Corneilles. Gegen sich selbst war der Dichter immer streng und sagte es offen, wenn er gefehlt zu haben glaubte. Daß er die Poetik des Aristoteles in manchen Punkten falsch verstand, daß er ihn äußerlicher auffaßte, als — Dank Lessing — die heutigen Erklärer thun, ist gewiß. Aber dies ist ein Vorwurf, der die ganze frühere Zeit trifft. Lessing hätte eben früher kommen sollen. Wie oft finden sich in einem Mann die Eigenschaften des Dichters und des Kritikers, des Philosophen und Philologen in so wunderbarer Weise wie in ihm vereinigt? Corneille war wol Dichter, aber er machte keinen Anspruch darauf, Philosoph zu sein.

Darum betonte er auch, daß er nicht glaube, unfehlbar zu sein. Viele seiner Dramen hätten keinen Beifall gefunden, und so liege es ihm fern, anderen seine Ideen aufdrängen oder selbst eigensinnig an ihnen festhalten zu wollen. Er habe nicht den Ehrgeiz, einen Codex der Dramaturgie zu geben, dazu seien seine Studien nicht gründlich genug. Er wolle nur auseinandersetzen, wie seine Anschauungen über das Drama sich allmählich in ihm entwickelt hätten. Das erklärt denn auch, warum er die Beispiele zumeist seinen Dichtungen entlehnte. Er übte damit eine Art Selbstkritik aus, und nur unter diesem Gesichtspunkt sind seine Aufsätze zu beurteilen. Wir beschäftigen uns mit ihnen,

---

[1]) „Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail sur la scène."

nicht um die Gesetze der dramatischen Poesie besser kennen zu lernen, sondern um Corneille, den Dichter, richtiger zu würdigen.

Versuchen wir es nun, aus den verschiedenen Aufsätzen und den in seinen Vorreden zerstreuten Bemerkungen seine Hauptideen über das Theater und besonders über die Tragödie zusammenzustellen.

Corneille geht, wie dies nicht anders zu erwarten ist, von dem antiken Theater aus. Er kennt keinen höheren Richter in Sachen der Ästhetik als Aristoteles, den er einmal „notre docteur unique“ [1]) nennt. Ebenso erfüllt ihn Horaz mit Hochachtung, und er citiert ihn oft zur Bekräftigung seiner Ideen. Trotzdem unterwirft er sich der Autorität der Alten nicht in allen Punkten; er ist Aristoteles nicht sklavisch unterthan und z. B. mit dessen Erklärung von dem Wesen der Komödie durchaus nicht einverstanden.[2]) Die Kenntnis der Alten gilt ihm nicht als eine hinreichende Vorbereitung für den dramatischen Dichter.[3]) In dieser Überzeugung von der notwendigen Selbständigkeit der modernen Bühne hat Corneille manche Neuerung versucht und dadurch die Entwicklung des französischen Dramas wesentlich gefördert. Dieses Verdienstes war er sich bewußt, und am Schluß seiner Abhandlung über den Nutzen des dramatischen Gedichts wiederholt er denn auch, was er schon Jahre zuvor gesagt hatte, daß der moderne Dramatiker allerdings die Vorschriften der Griechen möglichst befolgen möge, daß er aber auch weiter gehen dürfe. Sklavisch solle man jene Regeln nicht befolgen, sei es auch nur um das Lob des Horaz zu verdienen, der von den Dichtern seiner Zeit gesagt habe:

> Nec minimum meruere decus, vestigia graeca
> Ausi deserere,[4])

oder um das Wort desselben Dichters:

> O imitatores, servum pecus

zu vermeiden.[5]) Mit Selbstgefühl citiert er den Satz des Tacitus, daß einst als alt und mustergiltig erscheinen werde, was jetzt noch neu sei und durch frühere Beispiele entschuldigt werden müsse.[6])

---

[1]) Siehe Vorrede zum „Héraclius“.

[2]) Vergl. Aristoteles, Über die Dichtkunst, herausgegeben von Moriz Schmidt (Jena 1875, bei Dufft), S. 10 und 11: „Die Komödie dagegen ist, wie gesagt, eine nachahmende Darstellung gemeiner Naturen u. s. w.“

[3]) Epitre zur „Suivante“: „Pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace.“

[4]) Horat. Epist. ad Pisones, v. 286:

> Nicht gering erscheint das Verdienst der heimischen Dichter,
> Die, voll Mut, es verschmähten, die Bahn der Griechen zu wandeln.

[5]) Horat. Epist. lib. I, 19, v. 19:

> O nachäffende Schar, blind dienendes Vieh!

[6]) Tacitus, Annal. XI, c. 24: „Inveterascet hoc quoque et quod hodie exemplis tuemur, inter exempla erit.“

Corneille hatte erkannt, daß sich das moderne Theater nicht allzu ängstlich beschränken dürfe, und ihn beseelte die Hoffnung, daß auch manches Werk seines Geistes späteren Dichtern als Vorbild dienen werde. Wenn Aristoteles sagt, die Geschichte nur weniger Familien der Vorzeit biete den Stoff zu wahrhaft schönen Tragödien,[1]) so beansprucht Corneille das Recht, seine Helden auch aus der Geschichte der späteren Jahrhunderte zu wählen. Ohnehin werde durch den Wegfall des Chors das Drama zu arm und der moderne Dichter müsse sein Stück durch Episoden beleben. Noch nachdrücklicher sagt er einige Jahre später, die Art des griechischen Schauspiels passe nicht für die neue Zeit, und wer nur ihren Spuren folgen wolle, werde wenig Erfolg erzielen. „Allerdings", fügt er hinzu, „läuft man Gefahr, sich zu verirren, wenn man den betretenen Weg verläßt, und man verirrt sich oft genug; doch verirrt man sich nicht jedesmal, und manche kommen sogar schneller zu ihrem Ziel.[2])

So zeigt sich in seinen Meinungen ein gewisser Zwiespalt; er schwankt fortwährend zwischen zwei Richtungen hin und her. Denn wenn er einerseits größere Beweglichkeit verlangt, als ihm die Gesetze des antiken Theaters zu bieten scheinen, so empfiehlt er anderseits manche strengere, willkürlich ersonnene Regel. Er meint unter anderem, alle irgend wichtigen Personen einer Tragödie müßten schon im ersten Akt vorgeführt werden.

Ganz besonders beschäftigt sich Corneille auch mit der Frage des Zwecks, den das Drama habe. Er sucht ihn in dem moralischen Einfluß, den es durch seine Sentenzen und edlen Gedanken ausüben könne. Direkter noch wirke es dadurch, daß es Laster und Tugenden in lebendigem Bild schildere und die ersteren verabscheuen, die letzteren lieben lehre. Man brauche nicht zu besorgen, daß die bewundernswerte Schilderung eines lasterhaften Menschen darum den Zuschauer verleite, das Laster selbst zu bewundern. Dies klar zu machen, sagt er: „Wie das Bildnis einer häßlichen Frau doch schön sein kann und man nicht nötig hat, hervorzuheben, daß das Original dadurch noch nicht liebenswürdig wird, so geht es auch mit unserem lebendigen Gemälde." [3])

---

[1]) Siehe Aristoteles, Über die Dichtkunst, éd. M. Schmidt, S. 30 u. 31.

[2]) Examen d'Agésilas (1666): „Leurs règles sont bonnes, mais leur méthode n'est pas de notre siècle, et qui s'attacheroit à ne marcher que sur leurs pas, feroit sans doute peu de progrès et divertiroit mal son auditoire. On court à la vérité quelque risque de s'égarer, et même on s'égare assez souvent quand on s'écarte du chemin battu: mais on ne s'égare pas toutes les fois qu'on s'en écarte; quelques-uns en arrivent plus tôt où ils prétendent, et chacun peut hasarder à ses périls."

[3]) Siehe Corneilles Epître vor der „Suite du Menteur". Nachdem er dort gesagt hat, daß er zweierlei Nutzen findet, fährt er fort: „Celle-là se rencontre aux sentences et reflexions que l'on peut adroitement semer presque partout; celle-ci en est la naïve peinture des vices et des vertus. Pourvu qu'on les sache mettre leur jour, et les faire connoitre par leurs véritables caractères, celles-ci se feront aimer, quoique malheureuses, et ceux-là se feront détester, quoique triomphants. Et comme le portrait d'une laide femme ne laisse pas d'être beau, et qu'il n'est pas besoin d'avertir que l'original n'en est pas aimable pour empêcher qu'on l'aime, il en est de même dans notre peinture parlante".

Der Aufsatz über die Tragödie beschäftigt sich ganz besonders mit dieser Frage und der Definition, welche Aristoteles von der Aufgabe der Tragödie giebt.

Der Stagirite sagt bekanntlich, die Tragödie solle so angelegt sein, daß sie durch Furcht und Mitleid eine von derartigen Affekten reinigende Wirkung übe. Um diese Wirkung zu erreichen, müsse uns der Dichter Menschen zeigen, die weder vollkommen gut, noch völlig schlecht seien; Menschen, die weder durch Tugend und Gerechtigkeit besonders hochgestellt seien, noch durch Laster und Verworfenheit ins Unglück gestürzt würden, vielmehr Menschen, die nicht infolge sittlicher Schlechtigkeit, sondern schwerer Verirrung von Unglück betroffen würden.[1]) Erst Lessing hat diese Definition des Aristoteles richtig aufgefaßt. Corneille kam über die alte Erklärung nicht hinaus, nach welcher die Tragödie die Zuschauer von den in dem Stück geschilderten Leidenschaften reinigen und heilen solle.

Er kann sich aber deshalb mit der so verstandenen Lehre des Aristoteles nicht befreunden. Sein „Cid“ habe großen Erfolg gehabt, meint er, und widerlege damit den Aristoteles. Rodrigo und Chimene fehlen nur aus Liebesleidenschaft, aber sie erwecken in keinem Zuschauer den Abscheu vor der Liebe und heilen also keineswegs von dieser Schwäche. Auch die Erklärung des griechischen Philosophen, daß es der Zweck der Tragödie sei, Mitleid und Furcht zu erwecken, und daß ihre Helden weder vollkommen edel, noch vollkommen schlecht sein dürften, scheint ihm nicht ganz richtig. Er beruft sich dabei auf seinen „Polyeucte“, der außerordentlich gefallen habe, obwol der Held des Stücks ohne Fehl sei. Ebenso seien sein Héraclius und Nicomède vortreffliche Männer, die wol Mitleid, aber keine Furcht einflößen könnten. Umgekehrt habe die „Rodogune“ gefallen und doch sei die Hauptfigur der Tragödie, Königin Kleopatra, ein durch und durch verworfenes Weib. Sie diene allerdings als warnendes Beispiel und könne die Zuschauer bessern. Nicht als ob viele Mütter mit dem Gedanken an Kindesmord sich trügen, aber manche Frau werde doch, gleich Kleopatra, durch Habsucht auf einen falschen Weg geleitet, und erkenne hier vielleicht, bis wohin jene Leidenschaft führen könne. Um Aristoteles' Ansicht gelten zu lassen, will Corneille daher die Stelle so verstanden wissen, daß die Tragödie entweder Mitleid oder Furcht erwecken müsse.

Es liegt auf der Hand, daß Corneille sich in seiner Auslegung geirrt und die Aufgabe der Tragödie höchst äußerlich aufgefaßt hat. Lessings Erläuterungen zu der Stelle des Aristoteles gehören gewiß zu den geistreichsten und scharfsinnigsten Interpretationen, die je versucht worden sind. Er weist überzeugend nach, daß nach der Ansicht des Aristoteles die Tragödie zugleich Mitleid und Furcht in uns erregen soll, Mitleid mit dem Schicksal des Helden, und Furcht, daß das „so bemitleidete Übel“ uns selbst treffen könne. Lessing beweist, daß die Tragödie

---

[1]) Siehe Aristoteles, Über die Dichtkunst, éd. M. Schmidt, S. 14 u. 15, sowie S. 28—31.

die Zuschauer nicht von den Leidenschaften heilen soll, die sie ihnen auf der Bühne vorführt, sondern daß sie „unser Mitleid und unsere Furcht erregen soll, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen". Sie soll diese Furcht reinigen und klären, und gerade darin, in diesem erhebenden Moment liegt die sittliche Stärkung, welche die Tragödie bietet.

Mit dieser Erklärung sind alle Einwände, welche Corneille gegen Aristoteles erhob, widerlegt. Deshalb braucht man Corneille dieses Mißverständnis nicht als Verbrechen anzurechnen, und wenn Lessing behauptet, die Aufsätze Corneilles hätten der französischen Tragödie in ihrer Entwicklung sehr geschadet, so ist er zu streng. Lessing meint, die späteren Zeiten hätten die Ansichten Corneilles als Orakelsprüche verehrt, und die französische Tragödie würde ohne ihren Einfluß eine andere Form angenommen haben. Allein dem ist nicht so. Daß Corneille sehr bald nach der Veröffentlichung seiner Abhandlungen eine neue, ihm nicht gerade freundlich gesinnte Dichterschule sich erheben sah, widerlegt die Ansicht von seiner alle bezwingenden Autorität.

Von größerem Belang als diese Untersuchungen erscheinen die Aufsätze, in welchen sich Corneille über die einzelnen Gesetze der dramatischen Komposition genauer Rechenschaft zu geben versuchte. Denn diese Ansichten haben oft einen bestimmenden Einfluß auf seine Werke ausgeübt. Wir sollten hier vielleicht die Gesetze der griechischen Tragödie zur Vergleichung heranziehen, denn das athenische Theater war in Frankreich jedenfalls lange und mehr als in anderen Ländern das Vorbild der tragischen Dichter. Allein wir verschieben diese Gegenüberstellung der durch eine zweitausendjährige Kluft getrennten Welten bis zu der Zeit, da wir von der vollendeten Form zu sprechen haben, in welche Racine die nationale Tragödie zu kleiden wußte.

Wir wollen hier nur das Zunächstliegende ins Auge fassen, und sehen, wie sich Corneille den Gesetzen gegenüber verhielt, welche von den Gelehrten aufgestellt und vom Publikum bereitwillig hingenommen worden waren, die aber den Dichtern oft sehr lästig und hemmend erschienen.

Corneille verlangt zunächst als Vorwurf für eine dramatische Dichtung eine mächtige historische Begebenheit. Jede Tragödie soll einen großen Hintergrund haben und eine besondere Idee verkörpern. In seinem „Horace" will er den Patriotismus, in „Cinna" die letzten Zuckungen der republikanischen Freiheit in Rom, in „Sertorius" den Widerstand gegen die Diktatur einzelner glücklicher Feldherren darstellen. Noch seine letzte Tragödie „Suréna" zeigt den Kampf des Orients mit dem vordringenden Römertum. Nicht selten irrt sich Corneille in seiner Auffassung des Stoffs und gefährdet damit von Anfang an den Erfolg seiner Dichtung. Aber er stellt sich mit dieser Anschauung von der Aufgabe des Dramas auf einen hohen Standpunkt, und seine Dichtung wird freier und idealeren Schwungs als die Werke seiner Zeitgenossen.

Corneille lehrt ferner, daß die Liebe nur die zweite Stelle in einer Tragödie einnehmen dürfe, und er erlaubt sich öfters heftige Ausfälle

gegen die zarten, schmachtenden Dichter seiner Zeit, welche die Liebessehnsucht als einziges Motiv aller Handlungen kennen, und nur Liebestragödien schreiben.[1]) Nichtsdestoweniger kranken auch seine Helden an dieser von ihm getadelten Schwäche. Sie tragen alle eine große Liebe im Herzen; so verlangte es das Ideal des Ritters und Helden, wie die damalige Gesellschaft es verstand. Die Heroen Corneilles reden viel von ihrer Liebe, sind galant und wahre Muster ritterlichen Edelsinns. Die Ehre steht ihnen aber noch höher als die Liebe. In ihrem „großen Sinn“ besiegen sie die gefährliche Leidenschaft und opfern sich und ihr Glück der großen Sache, die sie verteidigen. Leider hängt von dem Kampf mit der Liebe, den sie auszufechten haben, stets die Entscheidung der tragischen Verwicklung ab, und so mag Corneille eine politische Frage, eine historische Begebenheit behandeln, welche er will, und so groß sie sei, er schiebt sie zumeist in den Hintergrund, und sein Stück dreht sich fast immer um eine unbedeutende und oft interesselose Liebesgeschichte. Einen Schritt weiter, und die Tragödie räumt der Darstellung der Herzenskämpfe, den Schilderungen der Liebesleidenschaft grundsätzlich die erste Stelle ein, und gelangt damit zu Racine.

In seiner dritten Abhandlung bespricht Corneille die Gesetze der dramatischen Einheiten, — der Handlung, der Zeit und des Orts. Er beschäftigt sich darin zunächst mit der Einheit der Handlung (der „unité d'action“, die er auch „unité d'intrigue“ und „unité de péril“ nennt), und erklärt sich mit dieser ersten Forderung für völlig einverstanden. Er tadelt sich selbst, daß er in seinem „Horace“ diese Einheit des Interesses nicht gewahrt, sondern in den beiden letzten Akten ein völlig neues Drama angefügt habe. In der That wird niemand die Regel von der Einheit der Handlung bestreiten, wenn sie nicht zu engherzig aufgefaßt wird. Schon Euripides erlaubte sich mehrere Fabeln in einem Stück zu mischen, und Aristoteles bezeichnet diese Art, für die er sich allerdings nicht begeistert, als episodische Tragödie. Die französische Dichtung faßte aber das Gebot der Einheit ganz außerordentlich streng auf und verbannte jeden Vorgang, welcher nicht unumgänglich notwendig zum Verständnis der Haupthandlung war. Sie vergaß, daß auch im Leben jede größere Begebenheit durch verschiedene Einflüsse bestimmt wird und auf vielfache Veranlassungen zurückzuführen ist. Im Streben nach Klarheit übersah man, daß es auch eine höhere dramatische Einheit giebt, in welcher mehrere scheinbar getrennte, nebeneinander hergehende Handlungen sich schließlich zusammenfinden. Die Tragödie geriet damit in Gefahr, leer und monoton zu werden; sie erlahmte und wurde veranlaßt, die Lücken in den einzelnen Akten durch ermüdende Reden und Gegenreden auszufüllen.

Von dem Gesetz über die Einheit gelangt Corneille in seiner Abhandlung zu den Regeln über den Aufbau der Tragödie und zu der

[1]) S. u. a. seine Vorrede zur „Sophonisbe“ 1663. Racines „Alexandre“ erschien erst 1665; Corneilles Tadel ist also nicht gegen ihn, sondern gegen Quinault gemünzt.

Verbindung der Scenen untereinander, zu der von den Franzosen lange Zeit so hoch gerühmten Kunst der „liaison des scènes". Die Idee, daß ein jeder Akt ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk sein müsse, führte zu der Vorschrift, daß keine völlige Unterbrechung in dem Spiel eintreten, und die Scene während eines Aktes nie leer bleiben dürfe. Über diese Vorschrift hatte Corneille schon in einem früheren Aufsatz (in der Ausgabe von 1648) gesprochen. Er giebt zu, daß sie weder Aristoteles noch Horaz kennen, daß auch Guarini in seinem „Pastor fido" sie nicht beobachtet habe. So wenig kritischen Sinns war die Zeit, daß man eine solche Zusammenstellung vertragen konnte. Auch Corneille hält die Beobachtung der Regel von der Verbindung der Scenen nicht für unerläßlich, aber er ist der Meinung, daß sie zur Verschönerung eines Werks beitrage. Wie äußerlich man damals noch alles auffaßte, zeigt Corneille wieder mit seiner Beweisführung. Er beruft sich auf zwei seiner Frauenrollen, die Infantin im „Cid" und Sabine im „Horace". Beide seien ziemlich passiv. Aber nur die erstere werde als unnötig getadelt. Corneille findet diesen Tadel nicht ungerecht, aber er sucht den Grund dazu nur in dem Umstand, daß die Scene einmal nach Abgang der Infantin leer bleibe.[1]) Ihr Erscheinen wäre gerechtfertigt, wenn mit ihrer Hilfe eine engere Verbindung der Scenen hergestellt worden wäre. Die Rolle der Sabine erfülle diese Aufgabe, und deshalb werde sie geduldet, obwol sie, genau betrachtet, ebenso unnötig sei, wie die Infantin.

Das zweite Gesetz bezieht sich auf die Einheit der Zeit („l'unité de temps"). Auch Aristoteles dringt auf die Beobachtung derselben. „Die Tragödie, sagt er, ist nach Möglichkeit beflissen, den Zeitraum eines Tags als Dauer der Handlung innezuhalten, oder überschreitet ihn nur unbedeutend."[2]) Corneille quält sich nun mit der Untersuchung der Frage, ob ein Tag hierbei als ein Zeitraum von 24 oder nur von 12 Stunden zu gelten habe. Die großen Begebenheiten, die sich zumeist auf eine längere Epoche verteilen, müßten in der Tragödie zusammengedrängt werden. Er beruft sich dabei auf Aeschylus, der in seinem „Agamemnon" zuerst den Wächter die Feuersignale sehen läßt, welche den Fall Trojas verkünden, und gleich darauf den siegreich heimkehrenden Völkerfürsten selbst einführt. Der Dichter dürfte nicht zu sehr gegen die Wahrscheinlichkeit sündigen, meint Corneille. Eine Vorstellung, welche höchstens zwei Stunden dauere, könne doch nicht einen gar zu langen Zeitraum umfassen, denn die dramatische Dichtung sei eine Nachahmung des Lebens, und je wahrscheinlicher und der Wirklichkeit entsprechender die Entwicklung des Dramas sich gestalte, umso vollendeter sei es. Der nüchtern verständige Sinn, der sich in dieser Beweisführung geltend macht, irrt diesmal, oder vielmehr, er sieht zu kurz. Es ist dem Zuschauer gewiß ebenso schwer, sich vorzustellen, daß die Ereignisse sich im Laufe eines Tags so überstürzen, wie die französische Tragödie es häufig zeigt, als binnen zwei Stunden in seiner Phantasie die Begeben-

---

[1]) Nach ihrem Monolog I, 3.

[2]) Aristoteles, ed. M. Schmidt, p. 12 und 13.

heiten mehrerer Jahre vorübergleiten zu lassen. Die Arbeit der Phantasie ist dieselbe, ob sie sich im Theater eine große Begebenheit als in 24 Stunden oder in eben so viel Monaten abgespiegelt vorstellen soll. Beruht doch das ganze damatische Spiel auf der Mithilfe der Einbildungskraft des Zuschauers. Es soll wol ein Bild, nicht aber eine sklavische Nachahmung des menschlichen Lebens bieten.

Um aber innerhalb der engen Grenzen, welche durch die Regel der dramatischen Einheiten für die Darstellung einer Begebenheit gezogen sind, doch etwas Freiheit der Bewegung zu bewahren, empfiehlt Corneille das Mittel der Erzählungen. Mit ihrer Hilfe kann man jede grelle That von der Bühne verbannen, man kann aber auch die Ereignisse selbst beliebig beschleunigen, ohne die Handlung auf der Bühne in schnelleren Gang zu bringen. Die Einrichtung der Scene, besonders die Zulassung der Zuschauer auf ihr, nötigte die Dichter, immer häufigeren Gebrauch von der Erzählung zu machen, und schließlich verschwand jeder energische Vorgang von der Bühne. So wurde die Erzählung, trotz der Kunst, die dabei oft angewandt ward, zu einem der leidigsten Teile der französischen Tragödie, zumal gewöhnlich einer jener frostigen Vertrauten den Bericht vorzutragen hatte. Sei es übrigens noch einmal bemerkt, daß Corneille sich dieser Regel nicht erst nach dem „Cid“ unterwarf, sondern sie schon in seinen vorausgehenden Lustspielen beobachtete.

Das dritte Gesetz bezog sich auf die Einheit des Orts. Die Griechen kannten es nicht. In den „Eumeniden“ des Aeschylus sieht man zuerst das Heiligtum zu Delphi, dann wird die Scene nach Athen vor den Tempel der Pallas und zuletzt in den Areopag am Fuß des Areshügels verlegt. Der „Ajax“ des Sophokles spielt zuerst im Lager der Griechen, dann in einer einsamen Gegend am Ufer des Meers. Es war den gelehrten Ästhetikern in der Zeit der Nach-Renaissance vorbehalten, diese Regel von der Einheit des Orts auszuklügeln. Die Dichter sträubten sich zwar lang gegen sie, allein da sie sich in Bezug auf Handlung und Zeit so strengen Einschränkungen unterwarfen, konnten sie auf die Dauer auch dieser Forderung nicht widerstehen. Corneille hat sich seine Freiheit bis zu einem gewissen Grad in dieser Frage gewahrt. Im „Cid“ wechselt der Ort mehrmals. Daß man dabei keine Verwandlung der Dekorationen brauchte, werden wir später sehen.[1]) In „Cinna“ spielt die Scene bald im Palast des Augustus, bald im Haus der Emilia, im „Menteur“ sieht man sich abwechselnd im Garten der Tuilerien und auf der Place Royale. Auch in den späteren Stücken erlaubte sich der Dichter die Scene zu wechseln. Er suchte sich mit der Erklärung zu helfen, daß, wenn ein Stück nur in demselben Haus, in derselben Stadt oder in der Umgebung der Stadt spiele, die Einheit des Orts doch gewahrt sei. Nur drei seiner Stücke, „Horace“, „Pompée“ und „Polyeucte“, bewahren die Einheit des Orts ganz streng. Die erste Tragödie spielt in einem Saal in der Behausung des greisen Horatius, „Pompée“ in dem

1) Siehe Abschnitt XI, „Die Bühne und die Vorstellungen“.

königlichen Palast zu Alexandria und „Polyeucte“ in einem Vorsaal, der zu den Gemächern des Felix, des Polyeucte und der Pauline führt. Die Rücksicht auf diese Einheit nötigte den Dichter bereits, Polyeucte selbst als Gefangenen in diesem Saal bewachen zu lassen. Die Bestimmung des Orts wurde in der französischen Tragödie mit der Zeit immer unbestimmter und verschwommener, und das folgende Jahrhundert verlegte die Tragödien oft in einen ganz ideal gehaltenen Raum.

In seinen aphoristischen Bemerkungen über die französische Litteratur hat La Bruyère ein feines Urteil über Corneille gefällt. Er vergleicht ihn mit Racine. Denn die Frage über den Wert der beiden Dichter und den Vorzug, der dem einen vor dem andern gebühre, wurde damals in Frankreich ebenso eifrig verhandelt, wie später in Deutschland der Streit über die Stellung, welche Goethe und Schiller zu einander einnehmen.

La Bruyère sagt an der erwähnten Stelle: „Corneille ist in seinen besten Stellen unerreichbar; er hat dann ein ihm eigentümliches Gepräge, das nicht nachgeahmt werden kann. Aber er ist ungleich. Corneille zwingt uns seine Charaktere und seine Ideen auf, Racine schmiegt sich den unseren an; jener zeichnet die Menschen, wie sie sein sollten, dieser zeichnet sie, wie sie sind. Der erstere“, setzt er hinzu, „wirke mehr mit dem Verstand, der andere durch die Leidenschaft“.[1]) Diese Worte sind zwar sehr anerkennend für Corneille, enthalten aber, ohne es zu wollen, einen starken Tadel. Wenn Corneille seine Menschen zeichnet, wie sie sein sollten, und nicht, wie sie sind, so entsprechen seine dramatischen Gemälde nicht der Wirklichkeit, sind nicht in allen Punkten wahr. Wir bestreiten diese Auffassung keineswegs. Aus allen Dramen Corneilles geht hervor, daß er nur wenig in der Welt, im Verkehr mit den Menschen gelebt hat. Die eigentliche Menschenkenntnis geht ihm ab; er dringt nicht in die Tiefe des Herzens, um den geheimsten Regungen der menschlichen Natur nachzugehen und die leisesten Schwingungen der Seele zu erforschen. Corneille bildet seine Figuren aus der Phantasie heraus, oft über Lebensgröße; er verleiht ihnen riesige Verhältnisse, gewaltige Leidenschaften. Sein Talent verweist ihn auf die große Komposition; er muß „al fresco“ malen. Aber seine Welt ist nicht recht die unsere. Sie ist vielleicht größer, fester, und seine Menschen erscheinen anders geartet. Seine Helden haben etwas Starres; so sind sie, so bleiben sie. Von psychologischer Entwicklung ist nicht

[1]) La Bruyère, „Caractères“ in dem Kapitel „Des ouvrages de l'esprit“, Nr. 54: „Corneille ne peut être égalé dans les endroits où il excelle; il a pour lors un caractère original et inimitable; mais il est inégal. .. Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées; Racine se conforme aux nôtres; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont. . . Ce qu'il y a de plus beau, de plus noble et de plus impérieux dans la raison, est manié par le prémier; et par l'autre ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion“.

viel bei ihnen zu finden; Corneille kennt keine schwankenden, keine werdenden Charaktere. Er zeigt nirgends, wie selbst ein starker Mensch unter dem Druck der Begebenheiten sich allmählich wandeln kann, wie ein Macbeth zum Tyrannen wird, wie sich Nero aus einem wohlwollenden Regenten zum blutigen Ungeheuer entwickelt.[1]) Corneille giebt seinen Charakteren ein- für allemal ihre Haltung. Seine Personen sagen selbst, wie sie sind, und sie sagen es öfters da, wo sie es besser durch Thaten kund thäten. Corneille stellt in seinen Dramen verschiedene Charaktere einander gegenüber, und aus ihrem Zusammenstoß entsteht ein Konflikt, der gewöhnlich mit dem Untergang des einen Kämpfers endet. In diesem Zwiespalt giebt es kaum einen Zweifel, ein Bedenken; ein jeder schreitet gerade auf seinem Weg fort. Der Cid zögert einen Moment, ob er dem Gebot der Ehre oder der Liebe folgen soll. Aber nach diesem einen Augenblick der Schwäche ist er gefeit und fest. So hat auch Cinna einen Moment des Schwankens, aber seine Emilia, die eigentliche Heldin des Stücks, kennt keine Schwäche, so wenig wie Polyeucte. In „Horace" sind die Römer wie aus einem Guß, ehern und kaum einer menschlichen Rührung fähig; selbst Kamilla hat etwas Starres in ihrem Charakter, und nur Curiatius, der Vertreter des unterliegenden Volkes, zeigt wahrhaft humane Regungen. Vielleicht in dem Bewußtsein dieser etwas gewaltsamen Charakteristik bemüht sich Corneille ersichtlich um psychologische Detailmalerei, allein er wird dabei zu leicht subtil und verliert sich in Kleinigkeiten. Dazu kommt seine Vorliebe für den Redekampf. Nur zu häufig stellt er zwei Feinde einander gegenüber und läßt sie ihre Sache wie vor Gericht verteidigen. Dann sehen wir keine Handlungen, sondern hören nur Reden darüber, und man gedenkt dabei leicht der äußeren Lebensstellung des Dichters.

So streiten in „Horace" (III, 4) in dem Augenblick, da das ganze Glück der Familie und des Vaterlands auf dem Spiel steht, Sabina und Kamilla miteinander, wer von ihnen mehr verlieren könne. Auch der ganze fünfte Akt dieses Schauspiels ist nur eine Gerichtsscene mit Anklage- und Verteidigungsreden und dem schließlichen Urteil. Ein anderes Beispiel bietet „Don Sanche". In diesem Stück soll, wie schon früher erzählt worden ist, die Königin Isabella von Kastilien zur Wahl eines Gemahls schreiten. Die Stände des Reichs haben ihr aus den Großen des Landes drei edle Herren vorgeschlagen, und diese sollen sich nun im Einzelkampf mit Don Carlos messen. Wer ihn besiegt, erhält die Hand der Fürstin. Don Alvar wird zuerst aufgerufen, aber vor dem Beginn des Zweikampfs enthüllt er uns seine Verlegenheit. Er liebt die Prinzessin Elvira; siegt er, so gewinnt er zwar die Hand der Königin und die Krone, aber er verliert seine Geliebte. Der Sieg würde ihm darum wie eine Strafe erscheinen. Also, wird man denken, verzichtet er auf den Kampf und den möglichen Sieg. Mit nichten. Einem Thron zu entsagen, wenn man ihn erlangen kann, ist nach den Anschauungen jener fiktiven Ritterwelt unehrenhaft. Don Alvar wäre Elvirens unwert,

---

[1]) Wie in Racines „Britannicus".

wenn er sie in einem solchen Fall nicht aufgäbe. Er streitet also um Isabellens Besitz, d. h. er kämpft in der Absicht, Elvira zu verlieren; aber er will sie nur verlieren, um sich ihrer würdig zu erweisen. Das ist keine Leidenschaft mehr und kein wahres Gefühl, das ist schon Künstelei, zumal der ritterliche Don Alvar nicht bedenkt, daß er im Fall des Siegs sich einer Täuschung der Königin, die auf Liebe rechnet, schuldig machen würde. Derlei Beispiele könnten noch mehr angeführt werden.

Die Zeitgenossen rühmten Corneille nach, daß er die Personen seiner geschichtlichen Dramen nicht reden lasse, wie moderne Menschen, sondern daß er ihnen den historischen Charakter gebe und sie im Geist ihrer Zeit, im Charakter ihres Landes sprechen lasse. Diese Bemerkung ist richtig, wenn man Corneilles Dichtungen mit den Erzeugnissen anderer gleichzeitiger und späterer Dramatiker vergleicht. Man würde heute sagen, daß Corneille die Lokalfarbe zu bewahren strebt, allerdings nicht in der pedantischen Weise des modernen Theaters, das oft die ganze Kunst in den Aufgaben des Dekorateurs und des Regisseurs zu finden scheint.

Saint-Evremont, der bekannte Kritiker des 17. Jahrhunderts und ein warmer Verehrer Corneilles, sagt in einem seiner Aufsätze über den „Alexandre" des Racine, dem jungen Dichter fehle noch das wahre Verständnis des Altertums. Diejenigen, welche einen Helden der alten Geschichte dramatisch behandeln wollten, müßten zuvor in den Geist des zu schildernden Volkes eindringen, sowie den Charakter des Helden selbst und seiner Zeit ergründen. Ein asiatischer Despot müsse anders als ein römischer Konsul reden. Aber man liebe diese historische Treue in Frankreich nicht. Das habe Corneille bei seiner „Sophonisbe" erfahren, die nur deshalb mißfalle, weil darin die karthagische Fürstentochter ihrem Charakter gemäß gezeichnet sei.[1]) Saint-Evremont irrt hier mit seinem Dichter. Nicht die historische Treue an sich mißfiel, sondern daß Corneille im Eifer, historisch wahr zu sein, die Gesetze der dramatischen Schönheit verletzte. Der Dichter darf nie vergessen, daß er für Menschen seiner eigenen Zeit und seines eigenen Landes dichtet, und daß er nicht jeden fremden, ungeregelten Sinn, jede wilde Leidenschaft als Zeichen eines heroischen Geistes kann gelten lassen. Unter welchem Kostüm der Dichter den Menschen auch zeige, er muß stets die menschliche Natur schildern, wie wir sie verstehen.[2]) Corneille hat die verschiedensten

---

[1]) Saint-Evremont, Dissertation sur la tragédie de Racine, intitulée Alexandre le Grand, II. Bd. S. 300, in der Amsterdamer Ausgabe 1706: „De là vient qu'on nous reproche justement de ne savoir les choses que par le rapport qu'elles ont avec nous; dont Corneille a fait une injuste et fâcheuse expérience dans sa „Sophonisbe"…. Corneille, qui presque seul a le bon goût de l'antiquité, a eu le malheur de ne plaire pas à notre siècle, pour être entré dans le génie de ces nations, et avoir conservé à la fille d'Asdrubal son véritable caractère."

[2]) Die historische Wahrheit ist dem dramatischen Dichter nicht Zweck, sondern Mittel zum Zweck — sagt Lessing (Dramaturgie, 11. Stück).

Völkerstämme auf die Bühne gebracht, aber es ist ihm nicht immer gelungen, in seinen Personen das Pulsieren eines warmen Herzens zu zeigen. „Corneilles Griechen reden besser, als die wirklichen Griechen einst geredet haben“, ruft Saint-Evremont begeistert aus, „und seine Römer und Karthager besser, als die ehemaligen Bewohner von Rom und Karthago!“ Dieses Lob und das anerkennende Urteil La Bruyères enthalten genau denselben Tadel.

Charakteristisch für Corneille ist besonders die Art, wie er seine Heldenfiguren als fehler- und fleckenlose Muster hinstellt. Er freut sich ihrer moralischen Größe, ihrer Reinheit und ihres edlen Sinnes. Rodrigo, Polyeucte, Cäsar, Nicomède, Don Sanche, Héraclius gehören alle zu diesen ideal gehaltenen Charakteren. Corneille lehrt in seinen Dramen wie kaum ein anderer Dichter den Adel der Pflichterfüllung, die Größe selbstloser Hingebung und heroischen Opfermuts. Freilich verlieren seine Helden an dramatischem Interesse, wenn sie jeder menschlichen Schwäche bar erscheinen. Aber was die Dichtung einbüßt, gewinnt der Dichter. Es ist ein bemerkenswerter Zug in seinem Charakter, daß er sich in dem Gedanken menschlicher Größe wie berauschen konnte.

Verbrecherische und elende Charaktere finden sich dementsprechend nicht viel in der großen Reihe seiner dramatischen Gestalten, und wenn er einen Verbrecher oder einen Tyrannen zeichnet, giebt er auch ihm immer noch einige menschliche Regungen.

Attila freilich ist ohne einen gewinnenden Zug geschildert, und furchtbarer, unmenschlicher noch als er erscheint Kleopatra in der „Rodogune“. Sie ist ein Ausbund von Abscheulichkeit, die keiner Regung des Mitleids zugänglich ist und die eigenen Söhne dem Tod weiht, wie sie Jahre zuvor ihren Gemahl ermordet hat. Die Berechtigung eines solchen Charakters mag manchen fraglich erscheinen, weil sie nicht an die absolute Schlechtigkeit eines Menschen glauben mögen. Jedenfalls haben Shakespeare in Richard III. und Jago, Schiller in seinem Franz Moor würdige Gegenstücke geboten. Lessing urteilt streng, wenn er bei Besprechung der „Rodogune“ sagt: „Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden sind bei keinem Dichter häufiger als bei Corneille, und es könnte leicht sein, daß sich zum Teil sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles atmet bei ihm Heroismus, aber auch das, was keines fähig sein sollte und wirklich auch keines fähig ist, das Laster. Den Ungeheuren, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.“ [1]) Wenn Lessing von Crébillon so gesprochen hätte, wäre es richtiger gewesen. Corneille aber hat im allgemeinen keinen Gefallen an dem absolut Greulichen.

Die Vorzüge des Corneille'schen Dramas liegen nicht zum geringsten Teil in den kraftvoll gestalteten Situationen, in der Macht der begeisterten Rede, die wie ein Strom donnernd dahinbraust und das Herz des Zuhörers in mitfühlendem Jubel schwellen oder ihn in banger Sorge

---

[1]) Lessings Dramaturgie, 31. Stück.

erzittern macht. Corneille ist Meister in der Kunst, zu packen, zu erschüttern, mit sich fortzureißen; sein Dialog ist oft fesselnd und spannend. Das spanische Theater hatte ihn das Geheimniß gelehrt, wie ein Drama energisch vorangeführt werden muß und ihn zugleich in seinem verwandten heroischen Naturell bestärkt. Er selbst charakterisiert sich einmal sehr richtig als eine „Mischung von Kraft und Klarheit".[1]) Darum gelang ihm auch der Ausdruck milder Wehmut viel weniger und das Naive fehlte ihm gänzlich.

Corneilles Sprache trägt das Gepräge seines Geistes. Sie ist markig und nachdrücklich, klar und bestimmt, aber ungleich. Sein Wortvorrat ist groß, und er scheut auch die Ausdrücke des gewöhnlichen Lebens nicht. In der Zeit der raschen sprachlichen Entwicklung hat er viel von dem Reichtum der früheren Epoche bewahrt, und doch spricht er bereits mit der stilvollen Beschränkung der späteren Zeit. Wie seine Dramen direkt und ohne Episodenbeiwerk auf ihr Ziel lossteuern, so ist auch seine Sprache knapp und entschieden. Es ist ihr mehr um die Sache zu thun als um den Schmuck. Corneille ist im Gebrauch von Bildern und poetischen Umschreibungen mäßig, aber seine Rede ist doch öfters rhetorisch gefärbt. Sie liebt Antithesen und symmetrisch gebaute Konstruktionen. In diesem Punkt unterscheidet sich Corneille wesentlich von Racine, der in Gedanken und Haltung einfacher, in der Behandlung der Sprache aber kunstvoller ist. Corneilles Stil ist altväterisch verglichen mit der wie ein Kunstwerk ausgearbeiteten, fein ciselierten, bilderreichen Sprache Racines. Corneille redet fest, männlich, mit prägnanter Kürze, gerät dabei aber leicht in falsches Pathos und wird ungelenk; Racine ist leidenschaftlich und bezaubert den Zuhörer allein schon durch die Harmonie seiner Verse.[2])

[1]) Corneille, Vers à Foucquet, als Widmung vor seinem „Oedipe", v. 47 ff:

Que dix lustres et plus n'ont pas emporté
Cet assemblage heureux de force et de clarté,
Ces prestiges secrets de l'aimable imposture
Qu'à l'envi m'ont prêtée et l'art et la nature.

[2]) Ein Beispiel des symmetrischen Aufbaues, „Cid", II, 8, v. 13:

Sire, mon père est mort; mes yeux ont vu son sang
Couler à gros bouillons de son généreux flanc;
Ce sang qui tant de fois garantit vos murailles,
Ce sang qui tant de fois vous gagna des batailles,
Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres pour vous...

Oder „Cid", IV, 3, v. 91:

Et la terre, et le fleuve, et leur flotte et le port
Sont des champs de carnage où triomphe la mort.

Beispiele von Antithesen, Cinna, I, 3, 21:

Vous eussiez vu leurs yeux s'enflammer de fureur,
Et dans un même instant, par un effet contraire,
Leur front pâlir d'horreur et rougir de colère...

Oder noch gesuchter, Polyeucte, II, 2, 10, Sevère sagt, daß er in der Schlacht den Tod suchen will:

Unter Corneilles 23 historischen und mythologischen Schauspielen behandelt nur der „Cid“ eine Begebenheit der neueren Geschichte; am zahlreichsten sind die Römerdramen vertreten. Bei der unbestrittenen Herrschaft der klassischen Studien in der damaligen Zeit war die Vorliebe für dramatische Bearbeitung der alten Geschichte nur natürlich. Der Dramatiker hatte zudem den Vorteil, daß er in diesen längst vergangenen Begebenheiten ein großes kräftiges Leben und doch neutralen Boden fand. So bewegt sich denn auch Corneille mit Vorliebe im alten Rom. „Corneille lebt zu Rouen, doch sein Geist ist in Rom“, sagt ein moderner Dichter von ihm.[1]) Entgegen den Lobsprüchen Saint-Evremonts finden wir freilich in Corneilles Römerdramen keine große historische Treue; sie versetzen uns vielmehr in eine eingebildete Welt. Wie Balzac diese römische Welt verstanden und sie der Gesellschaft des Hauses Rambouillet zu Gefallen aufgeputzt hatte, haben wir schon gesehen.[2]) Aber ist das Bild der alten hellenischen und römischen Zustände, wie es sich die moderne Zeit entwirft, nicht auch nur eine Fiktion? In der Bemerkung, daß die französischen Römerdramen unhistorisch sind, liegt also kein Vorwurf. Aber sie fehlen darin, daß sie die menschliche Natur, die sich immer gleich bleibt, insofern entstellen, als sie den Helden des Altertums einen Heroismus geben, der mehr und mehr erstarrt und sich schließlich nur in sonoren Phrasen vom Römertum ergeht. Auch Corneilles Dramen sind nicht frei von diesem Fehler. Schon im „Pompée“ macht sich diese Richtung geltend und gewinnt in den späteren Werken immer mehr an Kraft.

Was ihnen aber dennoch eine gute Aufnahme sicherte, war die Übereinstimmung des Dichters mit seinem Publikum in der Auffassung der Begriffe von Ehre und Ruhm. Die Dichtungen Corneilles waren für ein kriegerisches Volk, für einen unruhigen, kriegslustigen

---

Si toutefois, après ce coup mortel du sort,
J'ai de la vie assez pour chercher une mort.

Berühmt ist das Wort des Cid (IV, 3, 65) von der „obscure clarté qui tombe des étoiles“.

Schließlich seien auch einige Stellen angeführt, welche die Art des knappen, kräftigen Ausdrucks erkennen lassen.

Horatius, II, 1, 39:

Qui veut mourir ou vaincre, est vaincu rarement.

Horatius, IV, 5, 32:

Je l'adorois vivant, et je le pleure mort.

Cinna, III, 4, 85:

Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose!

Héraclius, II, 1, 39: „Das Bild eines Tyrannen“:

S'il ne craint, il opprime, et s'il n'opprime, il craint.

[1]) Victor Hugo, Contemplations, t. I, livre 1, n° 9:

Corneille est à Rouen, mais son âme est à Rome.

[2]) Siehe I. Teil, VII, S. 113.

Adel eine kräftige Anregung; mochte das Ideal irrig sein, es war nicht entnervend, sondern stärkte den Sinn zu mutiger That. Das erklärt die Vorliebe Napoleons für Corneille; sagte er doch, er hätte den Dichter zu einem Fürsten und Pair seines Soldatenreichs erhoben, wenn er zu seiner Zeit gelebt hätte.

Ähnlichen Charakters wie die Helden Corneilles sind auch seine Frauengestalten. Auch bei ihnen zeigt sich mehr Abstraktion als wirkliche Menschenkenntnis. Frauencharaktere so zarter, hingebender Natur, wie sie Racine in seiner „Andromaque", seiner „Monime", seiner „Iphigénie" schuf, sucht man bei Corneille vergebens. Er bildet lieber Heldinnen, heroisch, groß und hoheitsvoll. Zwar läßt er Dircé sagen, daß die Frauen vom Himmel geschaffen seien, um zu lieben und geliebt zu werden,[2]) aber er zeichnet in ihnen doch vor allem Heldinnen, die nichts Höheres als Ehre und Ruhm kennen und jedes weichere Gefühl ihren Geboten unterwerfen. Sie haben alle eine gewisse Familienähnlichkeit, hassen selbst aus Pflichtgefühl und schreiten ihrem Ziel zu, unbekümmert ob der Folgen, die sie treffen können. Umso merkwürdiger ist es, daß gerade Corneilles Frauenbilder populär geworden sind. Die großen Figuren einer Chimene, Kamilla und Paulina sind in das Bewußtsein des Volkes übergegangen, wie kaum eine andere Gestalt der Dichtung; sie sind gleich Heldinnen der nationalen Geschichte noch heute lebendig. Auch in seinen späteren Dramen finden sich ähnliche, wenn auch blassere Figuren, so Pulchérie, Viriate und Aristie.

Kein Wunder, daß der Dichter lange Zeit der Liebling gerade der Frauen war. Die französischen Damen, die sich in der Zeit der Fronde an die Spitze des Aufstands stellten und das Volk zum Kampf aufriefen, wie die Herzogin von Longueville oder wie Mademoiselle de Montpensier, waren zwar keineswegs Muster von Reinheit und sittlicher Größe, und konnten keinen Anspruch erheben, als Ideal echter Weiblichkeit geehrt zu werden, aber sie hatten Kraft und Energie und fühlten in sich einen Hauch jenes Geistes, der die Heldinnen Corneilles belebte. „Vive donc notre vieil ami Corneille!" rief Frau von Sévigné noch entzückt aus, als schon längst eine andere Zeit angebrochen war, andere Anschauungen herrschten und der Sänger des Heroismus anfing, vernachlässigt zu werden.[2])

---

[1]) Oedipe, t. I, 65.

[2]) Mme. de Sévigné à Mme. de Grignan, 16 mars 1672: „Vive donc notre vieil ami Corneille! Pardonnons-lui de méchants vers, en faveur des divines et sublimes beautés qui nous transportent: ce sont des traits de maître qui sont inimitables".

X.

Rotrou und Du Ryer.

Neben Corneille kannte die Zeit der „fröhlichen" Regentschaft noch viele Dichter, deren dramatische Werke sich großen Beifalls erfreuten. Doch hat die Nachwelt die meisten von ihnen so gut wie vergessen, und die Namen nur weniger Männer in ehrender Erinnerung bewahrt. Wir nennen hier nur Jean de Rotrou und Pierre du Ryer. Auch ihre Arbeiten sind zwar veraltet, allein man erkennt in ihnen doch dramatisches Talent, und wir sehen aus ihnen am besten, was Corneille mit den zeitgenössischen Dramatikern gemein hatte und worin er sich von ihnen unterschied.

Jean de Rotrou stammte aus einer angesehenen Familie von Dreux in der Provinz Isle de France (heute Département Eure et Loire). Die Familie Rotrou rühmte sich, dem Staatsdienst und dem Richterstand schon viele tüchtige Männer geliefert zu haben. Jean de Rotrou selbst war am 19. August 1609 geboren, also drei Jahre jünger als Corneille. Von seinen Lebensschicksalen wird uns nicht viel berichtet. Zu keiner Partei gehörig, und unbekümmert um äußeren Erfolg, hat er niemand mit Lobgedichten geschmeichelt, aber auch keinem mit feindlichem Tadel weh gethan. Er ist wie ein sorgloser Geselle durchs Leben gegangen, hat es genossen, so gut er konnte, hat mit dem Elend gekämpft und ist seiner niemals Herr geworden. In dem Foyer des Théâtre français, wo eine Reihe von Büsten und Standbildern an die hervorragenden dramatischen Dichter Frankreichs erinnert, sieht man nicht weit vom Bild Corneilles einen interessanten Kopf, in dessen freien, kecken Zügen sich Kraft und Offenheit aussprechen. Es ist die Büste Rotrous, welche der Bildhauer Caffieri 1783 gearbeitet hat. Die Porträtähnlichkeit mag nicht ganz sicher sein. Wer aber des Dichters Schicksal kennt, findet in dem Gesicht die Eigenschaften ausgedrückt, welche auf sein Leben so großen Einfluß hatten, Leichtsinn, Mut und Sinnlichkeit. Sein Kopf erinnert an die Büste Molières, die von Houdon gefertigt ist; nur zeigt er nicht die Melancholie, welche des letzteren Antlitz verschleiert.

Rotrou mag die damals übliche klassische Schulbildung genossen haben. Schon mit 16 Jahren schrieb er Gedichte, welche in den litterarischen Kreisen beifällig aufgenommen wurden. Es war die Zeit, da die fade Lyrik in ihrer höchsten Blüte stand, und man kann nicht erwarten, daß ein junger Mensch von so wenig Erfahrung anders als im Stil der herrschenden Mode gedichtet habe. Der Erfolg seiner Gedichte gab

ihm den Mut, sich auf der Bühne zu versuchen. So fand er sich, wie wir gesehen haben, mit Corneille zusammen, und gehörte zu der Schar jugendlicher Dichter, welche sich neben Mairet geltend machten.[1])

Sein erstes dramatisches Werk, die Tragikomödie „L'hypocondriaque ou le mort amoureux", wurde im Jahr 1628 zum erstenmal aufgeführt.[2]) Die Hauptidee des unglaublich verwickelten Stücks ist kurz die, daß ein junger griechischer Cavalier, Cloridan, von seinem Vater an den Hof nach Korinth geschickt wird. Nur ungern verläßt er seine geliebte Perside. Unterwegs hat er das Glück, die schöne Cléonice vor dem frechen Angriff eines tollen Liebhabers zu retten, und er gewinnt dadurch, ohne es zu wollen, die Neigung der Geretteten. Durch eine abscheuliche List bringt diese Cloridan dazu, an den Tod seiner Perside zu glauben. Aber der böse Anschlag bringt ihr keinen Nutzen. Cloridan wird wahnsinnig, wie das die Liebhaber damals so gern thaten, und glaubt selbst gestorben zu sein. In einer Grabkapelle des Schlosses, in dem er Aufnahme gefunden, legt er sich in einen offenen Sarg, und es kostet eine ganz besondere List, ihn wieder zur Vernunft zurückzubringen. Man sagt ihm, er werde eine zauberische Musik hören, welche die Kraft besitze, die Seelen der Abgeschiedenen aus der Unterwelt zurückzurufen. Dann ertönt eine feierliche Melodie, und hinter den Grabmonumenten hervor treten die früheren Besitzer des Schlosses und erheben bittere Klage, daß man sie in ihrer Grabesruhe störe. Der eine Schatten schießt sogar voll Zorn auf Cloridan. Dieser fühlt nichts von der zwingenden Macht der Musik. Statt daraus zu schließen, sie tauge nichts, kommt er in einer allerdings wahnsinnigen Logik zu dem Schluß, daß er doch nicht tot sein könne, da die Musik ihn nicht belebt habe. So wird er gerettet und das Stück endet mit dem Glück zweier Liebespaare. Der bescheidene Dichter ließ sich von dem Beifall, den er erntete, nicht blenden. In dem Vorwort, mit dem er sein Stück begleitete, entschuldigte er sich damit, daß er nur einem Auftrag des Grafen von Soissons nachgekommen sei. Es giebt wol treffliche Dichter, aber nicht mit 20 Jahren.[3])

Die Liste seiner weiteren dramatischen Dichtungen ist groß. Fast jedes Jahr schrieb er zwei oder mehrere Stücke, die meistens auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne aufgeführt wurden. Allein, da sie noch ganz in der Manier Hardys verfaßt sind, beanspruchen sie keine besondere Beachtung. Rotrou selbst legte ihnen wol kaum sehr großen Wert bei. Er stürzte sich in das wilde Pariser Treiben und führte, wie es scheint, mit lockeren Kameraden ein wahres Vagabundenleben.

Die Leidenschaft des Spiels beherrschte ihn, und er lebte hin im „Taumel und schmerzlichen Genuß". Sein Talent diente ihm nur dazu, die Mittel zu solchem Leben zu gewinnen. Freilich konnte ihm die kärgliche Entlohnung, die ihm das Theater gab, nicht genügen, und wenn

---

[1]) Siehe Abschnitt III dieses Bands, S. 293 ff.

[2]) Sie erschien im Druck zu Paris 1631, bei Toussaint du Bray.

[3]) „Il y a d'excellents poëtes, mais non pas à l'âge de vingt ans." Über die scenische Ausstattung des Stücks vergl. Abschnitt XI dieses Bands.

er auch vielleicht von Seiten seiner wohlhabenden Familie unterstützt wurde, geriet er doch in Schulden. So oft die Bedrängnis gar zu hoch stieg, warf er hastig ein neues Stück auf das Papier. Das unerschöpfliche Repertoire des spanischen Theaters bot ihm dabei Vorbild und Stütze. Man glaubt, Rotrou sei geradezu als Dramaturg bei dem Hôtel de Bourgogne angestellt gewesen. Jedenfalls stand er in enger Verbindung mit dem Theater, was ihn noch mehr in den Strudel des aufreibenden Lebens mit fortriß. In späteren Jahren gedachte er dieser Stürme seines Jünglingsalters mit Bedauern.[1])

Zum Glück war Rotrou nicht ohne Freunde, die er durch sein Talent und auch sein offenes, liebenswürdiges Wesen gewonnen hatte. Bald machte er die Bekanntschaft Chapelains (1632) und erwarb des einflußreichen Mannes Gunst. In einem Brief an Godeau, den Bischof von Grasse, that Chapelain des jungen Dichters Erwähnung. Es sei Schade, daß ein Mensch von so schöner Begabung in so schimpflichen Banden liege („ait pris une servitude si honteuse"); was aber in seiner Macht sei, werde er thun, ihn daraus zu befreien. Bezog sich dieses Wort auf Rotrous Stellung zum Theater? Aber schimpflich konnte man doch das Amt eines Theaterdichters nicht nennen, und Chapelain meinte vielleicht nur die böse Gesellschaft, in die Rotrou geraten war, und die Leidenschaften, von welchen er sich beherrschen ließ. Jedenfalls hielt er Wort und machte Richelieu auf den jungen Dramatiker aufmerksam. Der Kardinal nahm ihn in seinen Dienst und gesellte ihn zu den anderen Dichtern, welche seine dramatischen Ideen auszuführen hatten. So besserte sich Rotrous äußere Lage. Neben seiner Arbeit für den Kardinal schrieb er immer noch für das Hôtel de Bourgogne, und er gehörte zu den fruchtbarsten und beliebtesten Schauspieldichtern. Mit Corneille war er befreundet und blieb ihm auch später, nach dem Erfolg des „Cid", getreu, obwol er durch seine Stellung beim Kardinal leicht in die Intrigue gegen ihn hätte verwickelt werden können. Rotrou kannte keinen Neid, und so erhielt sich fortwährend ein schönes Verhältnis zwischen den beiden Männern. Corneille nannte den Freund einmal seinen „Vater", vielleicht um anzudeuten, daß ihn derselbe zuerst in die Geheimnisse der dramatischen Technik eingeweiht habe. Noch später scherzte er einmal, daß er und Rotrou genügten, um das armseligste Theater über dem Wasser zu erhalten. Rotrou seinerseits erkannte sehr bald die Ueberlegenheit seines Freundes, und gab sich willig dessen

[1]) So klagt er in einem Gedicht „A son ami M** qui veut partir pour Dreux" (zwölfte Strophe):

> Lors je me resouviens des sales voluptés,
> Où jadis nous faisions une chute commune,
> — — — — — — — — — — —
> Mais que le souvenir de ces jours criminels
> En l'état où je suis, m'offense la mémoire.

Als Rotrou diese Verse schrieb, war er noch ein Jüngling! Das Gedicht findet sich in einer kleinen Sammlung Gedichte, betitelt: „Autres oeuvres poëtiques du Sr. Rotrou. A Paris 1631, chez Toussaint du Bray.

Einfluß hin. Auf Corneilles Anraten soll er sich noch einmal dem Studium der alten dramatischen Dichter zugewandt haben. Das tiefere Verständnis des antiken Geistes blieb ihm zwar verschlossen, aber seine fortschreitende Entwicklung, sein Streben nach Maß und dramatischer Gestaltung mag doch zum Teil auf diese nachträgliche Bekanntschaft zurückgeführt werden. So schrieb er denn auch nach griechischem Vorbild eine „Antigone“ (1638) und eine „Iphigenie in Aulis“ (1640), aber freilich ganz in dem Geist seiner eigenen Zeit. Selbst in der schwachen Bearbeitung scheint indessen die dramatische Kraft des euripideischen Dramas mächtig gewirkt zu haben. Auch einige plautinische Possen bearbeitete Rotrou. Am meisten verdankte er jedoch unstreitig dem direkten Einfluß Corneilles, dem er in einer seiner letzten und bekanntesten Tragödien, dem „Véritable Saint-Genest“, ein Ehrendenkmal errichtet hat, das ihn selbst nicht minder ehrt.[1])

Obwol Rotrou zu den bekanntesten und beliebtesten dramatischen Dichtern gehörte, hat sich doch kaum eine genaue Nachricht über seine Lebensumstände erhalten. Aus den Dedikationen, mit welchen er seine Werke begleitete, ersehen wir, daß er in einem gewissen Verhältnis zu den miteinander verwandten Häusern Soissons und Longueville stand.[2]) Er las dort gelegentlich seine Arbeiten vor, scheint sich aber doch seine Freiheit bewahrt zu haben. Daneben hatte er sich, vielleicht auf Andringen der Familie, in seiner Vaterstadt Dreux die Stelle eines „lieutenant particulier et civil, assesseur criminel et commissaire examinateur au bailliage et comté de Dreux“ gekauft. Trotz dieses langen Titels scheint ihm das Amt Muße genug gelassen zu haben, denn er gab sich auch ferner in Paris seiner gewohnten Lebensweise hin. Seine Verhältnisse wurden nicht besser, und die Gläubiger bedrängten ihn nach wie vor. Das Geld, das er einnahm, verschwand in der kürzesten Zeit. Um sich einen Notpfennig zu sichern, habe er öfters die Goldstücke, die er erworben, in einen Haufen Reisig geworfen, so erzählt eine launige Tradition. Sie dort zusammenzusuchen, sei ihm zu lästig gewesen, aber in dem Maß, als der Holzvorrat sich verringert habe, sei er allmählich wieder zu seinem Geld gekommen. Sicherer als die Geschichte von dieser eigentümlichen Sparbüchse ist die Nachricht, daß Rotrou im Jahr 1647 einer kleinen Summe wegen in das Schuldgefängnis wanderte. Sich aus der Haft zu erlösen, verkaufte er seinen „Venceslas“, das beste seiner Stücke, um zwanzig Pistolen. In dieser Tragödie hatte er wol gegeben, was seine Kräfte erreichen konnten. Die folgenden Dichtungen waren schon schwächer, und es ist kaum anzunehmen, daß Rotrous Talent sich noch mehr geklärt und gekräftigt hätte, auch wenn er länger gelebt hätte. Aber ein frühzeitiger Tod raffte ihn im besten Mannesalter hinweg. Eine bösartige Epidemie, eine Art Fleckfieber, brach in Dreux aus, und verbreitete Schrecken und Trauer. Rotrou war gerade in Paris, aber auf

[1]) Vergl. oben S. 428.

[2]) Siehe die Widmung des Stücks „Les deux pucelles“ an das Fräulein von Longueville. Darin nennt er sich „un fidèle sujet de la maison de Soissons.“

die Kunde davon eilte er pflichtgetreu nach Dreux zurück, um seines Amtes zu walten. Einem Freund in Paris meldete er noch von der schrecklichen Zahl der Menschen, welche der Krankheit in der kleinen Stadt zum Opfer fielen. „In dem Augenblick, da ich schreibe, läuten die Glocken für die zweiundzwanzigste Person, die heute gestorben ist. Mich wird es treffen“, fügte er hinzu, „wenn es Gott gefällt.“ Wenige Tage darauf traf es ihn, und er starb den 27. Juni 1650.

Bei seiner sorglosen Manier war ihm nie der Gedanke gekommen, seine dramatischen Werke in einer Gesamtausgabe zu vereinigen. Seine 35 Stücke sind alle nur einzeln im Druck erschienen.[1]) Mehrere hatten großen Erfolg, aber der Umstand, daß man auch später nicht daran dachte, wenigstens eine Auswahl neu zu drucken, beweist, daß seine Popularität rasch verschwand. Er starb während der Unruhen der Fronde, und nach deren Beendigung zeigte es sich sehr bald, welch große Wandlung der Geschmack erlitten hatte. Corneilles Ruhm überstand die gefährliche Krisis; die geringeren Dichter wurden vergessen, denn sie veralteten nach wenig Jahren.

Dennoch haben die späteren Dichter Rotrou recht wohl gewürdigt, und manchen komischen Zug, manche Scene aus ihm entlehnt. So erinnert eine Scene in Molières „Fourberies de Scapin“ an einen ähnlichen Auftritt in Rotrous Lustspiel „La soeur“. Auch die tolle Scene des „Bourgeois gentilhomme“ (IV, 5), wo Herr Jourdain zum Mamamouchi erhoben wird, scheint einer Scene desselben Rotrou'schen Stücks nachgebildet, wenn man nicht etwa annehmen will, daß Rotrou und Molière aus einer dritten italienischen Quelle geschöpft haben.

Zwei Tragödien Rotrous verdienen es, daß man ihnen einen Augenblick der Aufmerksamkeit widmet, sein „Saint-Genest“ (1646) und sein „Venceslas“ (1657). Zu der ersteren war er durch „Polyeucte“ angeregt worden, mit welchem Stück Corneille die Märtyrertragödien eingeführt hatte. Schon 1645 hatte Des Fontaines in einer Tragödie die Legende des Saint-Genest dramatisiert.[2]) Sanctus Genesius war Schauspieler und hatte, wie es in der Überlieferung heißt, einst auf der Bühne einen Christen darzustellen. Während seines Spiels wurde er von der Wahrheit der Worte, die ihm der Dichter in den Mund legte, so betroffen, daß er sich ernstlich vor dem versammelten Publikum als Anhänger Christi bekannte, und auf Befehl des Diokletian sterben mußte. Ein Jahr später als Des Fontaines bearbeitete Rotrou denselben Stoff, aber in anderer Weise. Er suchte seinem Stück besonders dadurch größeres Leben zu geben, daß er nicht allein auf der Bühne eine Bühne zeigte (das hatte ja auch Corneille in der „Illusion“ gethan), sondern daß er auch hinter dieselbe, zu den Maschinisten und den sich kostümierenden und in der Erwartung auf- und abgehenden Schauspielern, sowie in die kaiserliche Loge führte. Die scenische Einrichtung war durch diese Mannigfaltigkeit des Schauplatzes nicht sonderlich erschwert, da man sich damals durch

[1]) Die Liste derselben s. Parfaict IV, S. 410.

[2]) Les frères Parfaict, VI, S. 363.

die gemischte Dekoration zu helfen wußte, von der wir weiter unten reden werden.[1])

Das zweite der genannten Stücke führt uns nach Polen. Der König dieses Landes, Venceslas, hat zwei Söhne, Ladislas und Alexandre. Der ältere ist leidenschaftlich, ausschweifend, eine gewaltthätige, wilde Natur. Nachts durchstreift er die Straßen der Stadt, und jeden Frevel, den man zu beklagen hat, jede Mordthat, welche nächtlicher Weile verübt wird, scheint den erschreckten Bürgern von dem Prinzen angestiftet, wenn nicht selbst vollbracht. Ladislas läßt sich sogar zu drohenden Worten über seinen Vater hinreißen, der ihm zu lange lebt. Kurz, er hat, wie der letztere ihm vorwirft, von einem König nichts, als nur die Begierde, König zu sein.[2]) Auch seinen Bruder, den edlen und milden Prinzen Alexandre, haßt er. Hat er doch schon den Degen gegen ihn gezückt, und er wagt es, dem König ins Gesicht zu erklären, daß, ehe die Sonne ihren Lauf vollendet habe, er sich an dem Prinzen gerächt haben müsse. König Venceslas ist ein ebenso guter als schwacher Herr. Da weder Bitten, noch Drohungen, selbst das Gefängnis den Sinn des Thronfolgers nicht bändigen können, versucht er es mit einem andern Mittel und ernennt ihn zum Mitregenten. Er hofft nun, der Regent werde vergessen, was er als Prinz gehaßt, doch er irrt sich. Ladislas erklärt ihm rund heraus, daß er seinen Haß vorziehe. Mit derselben Feindschaft, wie den Bruder, verfolgt er auch den Günstling des Königs, den Herzog von Kurland, zumal da dieser im Begriffe steht, sich mit der reizenden Herzogin Cassandra zu vermählen, die auch Ladislas mit seiner ungestümen Liebeswerbung verfolgt. Cassandra weist den Prinzen standhaft, ja verächtlich zurück, und entflammt damit dessen heißes Blut zum höchsten Zorn. Offen droht er, ihren Geliebten zu ermorden.[3]) Und nur zu schnell führt er seine Drohung aus. Er hört, daß der Herzog von Kurland sich in aller Stille mit Cassandra vermählt hat. Wenige Stunden nach der Trauung lauert er seinem Rivalen auf, und von der Dunkelheit begünstigt, erdolcht er ihn. Aber nicht den Herzog, seinen eigenen Bruder hat er getötet. Es zeigt sich jetzt, daß der Herzog nur zum Schein um Cassandra warb, um ihre Ehe mit dem Prinzen Alexandre zu verheimlichen. Der König ist über den Brudermord entsetzt und will die ganze Strenge des Gesetzes walten lassen. Ladislas wird zum Tod verurteilt und soll auf dem Schaffot sterben. Aber trotz seiner Greuelthaten ist er bei dem Volke wegen seiner Tapferkeit, seines freien, leutseligen Benehmens beliebt, und die empörte Menge umringt bittend und drohend das Schloß. Der König nimmt Abschied von seinem Sohn und ermahnt ihn, würdig zu sterben. Angesichts des Todes findet Ladislas seinen großen Sinn wieder. Von allen Seiten bestürmt man den König um Gnade, selbst Cassandra bittet für den Prinzen. Um aber gerecht

[1]) Vergl. Abschnitt XI dieses Teils.

[2]) Rotrou, Venceslas I, 1, 20:

„Vous n'avez rien d'un roi que le désir de l'être.“

[3]) Ibid. II, 2, 114 ff.

zu bleiben, und doch seinen Sohn zu retten, verfällt Venceslas auf einen sonderbaren Ausweg. Er entsagt der Krone, und Ladislas wird dadurch zum König und unverletzlich. So ist er gerettet. Doch zeigt er sich der Gnade auch wert, denn er erscheint nun wie umgewandelt. Seine edle Natur hat obgesiegt, und mit Vertrauen kann man ihm das Scepter in die Hand legen. Ja, das Stück schließt mit einer Hinweisung auf die mögliche Verbindung zwischen ihm und Cassandra.

Das Hauptthema, der Bruderzwist, ist oft behandelt worden und kann zu wahrhafter Tragik entwickelt werden. Auch Rotrou ist, in den ersten Akten wenigstens, glücklich. Er hat spannende Scenen, eine scharfe Charakteristik und seine Sprache ist bei aller Einfachheit im ganzen kräftig und schön. Die Leidenschaft pulsiert in der Dichtung. Aber die Lösung wirkt abschwächend. Wie sollen wir mit einem Male an die Wandlung eines so wilden, störrischen und bösartigen Charakters glauben? Statt uns der Rettung des Ladislas zu erfreuen, empfangen wir nur einen peinlichen Eindruck von der Schwäche des Königs. Auch Shakespeare zeigt in seinem Prinzen Heinz einen tollen, lebenslustigen Jüngling, der sich in der Gesellschaft von Fallstaff gefällt und voll Übermut allerlei nächtlichen Unfug treibt; aber sein Heinz ist kein schlechter Mensch, kein Räuber und Mörder, und wenn die schwere Stunde kommt, die ihn zum Thron beruft, findet sie ihn ernst und entschlossen. In Rotrous Stück verletzt besonders die Aussicht auf die Ehe zwischen Ladislas und Cassandra, mit welcher das Stück schließt. Man gedenkt hier unwillkürlich des „Cid“, der auch in dem Hinweis auf die besänftigende Einwirkung der Zeit den erfreulichen Abschluß findet. Und doch lassen sich die beiden Stücke in dieser Hinsicht kaum vergleichen. Rodrigo ist das Ideal des ritterlichen Helden, der sein Leben im gefährlichen Zweikampf mit dem berühmtesten Krieger seiner Zeit wagt, nur um die Ehre seines Vaters zu retten, und der alles seiner Pflicht opfert. Ladislas dagegen erdolcht aus elender Eifersucht den Gemahl der von ihm geliebten Frau, und damit, allerdings ohne es zu wollen, seinen Bruder. Wie kann die Witwe des so freventlich Gemordeten dem Mörder ihre Hand reichen, ohne sich selbst zu entwürdigen? Darum änderte später auch Marmontel den Schluß des Stücks ab und ließ Cassandra sich erdolchen. Denn noch im vorigen Jahrhundert wurde „Venceslas“ mit Erfolg gespielt. Es geht ein kräftiger Geist durch das Ganze, wenn es auch die großen Werke Corneilles nicht erreicht. Man vergleiche z. B. die dramatische Scene im „Cid“, wo Chimene vor dem König erscheint und um Rache fleht (II, 8), mit der ähnlichen Scene in „Venceslas“ (IV, 6), in der Cassandra sich dem Monarchen zu Füßen wirft und den Prinzen Ladislas als Mörder ihres Gatten anklagt.[1])

---

[1]) Die Schlußworte des Cid:

> Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi
> Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi

haben geradezu Rotrou die Schlußworte seines „Venceslas“ eingegeben:

Wie Corneille und Rotrou, gehörte auch Pierre du Ryer zu der damals noch geringen Zahl von Dichtern, welche ihren bürgerlichen Stolz nicht opfern mochten. Wie jene beiden Dichter, sah er sich deshalb auch im Kampf mit den Sorgen des täglichen Lebens, aber besser als jene hat er es verstanden, dieselben durch einen genügsamen Sinn zu bannen. Die Liebe zur Unabhängigkeit hatte er von seinem Vater Isaac du Ryer geerbt. Schon jener hatte eine gute Stelle als Sekretär bei dem Herzog von Bellegarde aufgegeben, und bescheiden von dem Ertrag einer kleinen Stelle im Hafenamt bei Saint-Paul in Paris gelebt. Eine Sammlung von Schäfergedichten und andere Poesien hatte er unter dem Titel „Les printemps perdu" veröffentlicht, und der Sohn setzte die litterarische Tradition fort. Er muß ums Jahr 1600 geboren sein, denn schon 1618 ließ er sein erstes Stück, „Arétaphile", aufführen, das zwar nie gedruckt wurde, sich aber in einigen Abschriften erhielt.[1]) In den folgenden Jahren verfaßte er eine Reihe dramatischer Werke, darunter zwei nach dem englischen Schäferroman „Argenis" des Barclay (1630 und 1631). Du Ryer schien vom Glück begünstigt; der König ernannte ihn zu seinem Sekretär, und so durfte er auf eine sorgenfreie Zukunft rechnen. Aber schon 1633 verkaufte er das Amt wieder, denn er suchte sein Glück an anderer Stelle. Er wollte heiraten. Die Frau, die er sich wählte, Geneviève Fournier, stammte aus der Klasse des kleinen Bürgertums, und er führte mit ihr ein glückliches Leben. Aber es galt nun, doppelt fleißig zu arbeiten, da er auf sich allein angewiesen war, und die litterarische Arbeit zu jener Zeit nur selten goldene Früchte trug. Um einfacher leben zu können, floh er die geräuschvolle Stadt, und zog in ein Dorf unweit Paris, in der südöstlichen Richtung nach Picpus zu gelegen. Dort lebte er ungestört seiner bald zahlreichen Familie und seinen Arbeiten, nahe genug der Stadt, um der litterarischen Welt und dem Theater sich nicht zu entfremden, und doch weit genug, um sich aller Vorteile

---

Cassandre

Puis-je sans un trop lâche et trop sensible effort
Epouser le meurtrier, étant veuve du mort?
Puis-je...

Le roi

Le temps, ma fille.

Cassandre

— — — Ah, quel, temps le peut faire?

Le prince

Si je n'obtiens au moins, permettez que j'espère,
Tant de soumissions lasseront vos mépris,
Qu'enfin de mon amour vos voeux seront le prix.

Die Stelle mag zugleich den Unterschied in der Sprache zeigen, die gedrungene Kraft Corneilles und die abschwächende, verbreiternde Manier Rotrous, der doch noch weit über den anderen Dramatikern stand.

[1]) Die Brüder Parfaict setzen seine Geburt in das Jahr 1605. Dann könnte das Datum des ersten Stücks nicht passen, und doch scheint diese letztere Angabe sicher. Parfaict, hist. du th. fr. V, 535 ff.

eines gesunden und stillen Landlebens zu erfreuen. Von Zeit zu Zeit kam ein Freund, ihn in der Einsamkeit aufzusuchen, und Du Ryer tischte dann auf, was sein Haus besaß, Schwarzbrot und Milch, auch Obst, wenn die Jahreszeit es gerade bot. Die Städter glaubten ihn arm und unglücklich, während er doch in seiner philosophischen Einfachheit zufrieden war. Seine Frau stand ihm als sorgsame Haushälterin und Mutter seiner Kinder treu zur Seite, und erleichterte ihm die Arbeit durch ihre Sparsamkeit und praktische Art. Geistige Anregung bot sie ihm nicht, und er scheint deren auch nicht bedurft zu haben. In dem Brief an einen Freund preist er ihre Tugenden mit manchem naiven Wort. „Sie haben gewiß von dem armen B . . . reden gehört. Er hatte ein vornehmes, englisches Fräulein geheiratet, die ihn mit dem Stock bearbeitete, wenn er ihrer Ansicht nach nicht fleißig genug war. Meine Frau ist weder Engländerin, noch vornehm: aber sie ist eine gute Frau, die mich in unglaublicher Weise liebt und ehrt. Sie schafft im Haus mehr, als ich von sechs Dienstboten fordern könnte. Sie hält mein Zimmer und meinen Alkoven rein und glänzend wie zwei Spiegel; sie macht mein Bett so vorzüglich, daß ich besser ruhe als ein Prinz auf der ganzen Erde, und überdies versteht sie eine treffliche Suppe zu bereiten. Ich meinerseits kann nicht begreifen, wie man mit so wenig Geld so gutes Essen liefern kann, und so bewundern wir uns gegenseitig trotz unser Armut. Sie bewundert mein Übersetzertalent, und ich bewundere ihr Talent als Hausfrau.“[1])

Zunächst widmete sich Du Ryer mit Eifer dem Theater, doch war er weniger fruchtbar als die meisten seiner Genossen. Auch auf ihn scheint Corneille starken Einfluß geübt zu haben. Die ersten Stücke, meist Tragikomödien, behandelten jene faden, den Schäferromanen entnommenen Abenteuer. Erst die feinere Behandlung des Lustspiels, welche Corneille in seinen ersten Werken versuchte, führte auch die anderen Dramatiker dazu, die wirklichen Verhältnisse ihrer Zeit und der sie umgebenden Gesellschaft als Thema ihrer Komödien zu wählen. So entstand 1635 Du Ryers Stück „Les vendanges de Surênes“, das in dem kleinen, westlich von Paris gelegenen weinreichen Ort Surênes spielt, ohne jedoch sonst auf die Gegend besonderen Bezug zu nehmen. Du Ryer zeichnete darin die wohlhabende Bürgerklasse von Paris und würzte sein Stück mit allerlei Anspielungen auf den Zeitgeschmack und die zeitgenössische Litteratur. Während der eine in respektvoller Liebe schmachtet, wie es die feine Mode verlangt, spottet ein anderer über die galanten Liebhaber, die den Céladon und die Helden der „Asträa“ nachäffen. Es fallen scharfe Worte über die Dichterlinge und besonders über jene, die

---

[1]) Der Brief, der in (Furetières) Essai de Lettres familières, 1690 p. 16), mitgeteilt wird, findet sich auch abgedruckt bei Edouard Fournier: „Le théâtre français au 16me et au 17me siècle, ou choix des comédies les plus remarquables antérieures à Molière“ (Paris, bei Laplace, Sanchez & Cie., 2 Bde.), Band II, S. 73 (der kleinen Ausgabe). Man vergl. zugleich den ganzen Aufsatz Fourniers über Du Ryer, der als Einleitung vor dessen Lustspiel „Les vendanges de Surênes“ steht.

sich im Theater auch noch zu Kritikern über die Werke der anderen aufwerfen. Im ganzen hat das Lustspiel manchen glücklichen Vers, aber auch noch manche Derbheit, und die kleine Intrigue ist für fünf Akte gar zu leer und schwach.

Deutlicher noch als in dem genannten Lustspiel zeigen die späteren Schauspiele Du Ryers wachsenden Ernst in der Auffassung und Behandlung der Stoffe. Es konnte wol auch kaum anders sein, nachdem Corneille in einer Reihe von trefflichen Werken ein Vorbild gegeben hatte, das nicht gut zu übersehen war. Du Ryer nahm später gern seine Helden aus der griechischen und lateinischen oder auch der biblischen Geschichte. So schrieb er eine „Lucrezia“, einen „Saul“, eine „Esther“, einen „Scävola“. Das letztere Stück gilt neben seiner „Alcyonée“, einer trotz mehrerer kräftigen Verse schwächlichen Arbeit, als sein bestes Werk, und gewinnt an Interesse durch die Notiz, daß es von einer neuen Schauspielertruppe unter der Leitung des jungen Molière mit Erfolg aufgeführt worden sei[1]) (1646). Du Ryer bemühte sich offenbar, den heroischen Geist, den Corneille seinen Römern eingehaucht hatte, zu bewahren. In seinen Römerdramen redet man denn auch viel von der unüberwindlichen römischen Tapferkeit, und das gerade in dem Augenblick, da Rom fast verloren ist. Seine Römer schreiten stets auf Stelzen einher, und das einfache, natürliche Gefühl, das bei Corneille immer noch mächtig hervorbricht, geht bei Du Ruyer fast ganz verloren. Es sei hier nicht weiter hervorgehoben, wie naiv man den Tyrannenmord als Heldenthat feierte, sobald er im Nebel der alten Geschichte vorkam und nicht zu ahnen schien, daß man die seltsame Theorie auch auf die Neuzeit anwenden könne, ja schon angewendet hatte. Wenn in Du Ryers Drama Mucius Scävola nach seiner That vor Porsenna geführt wird und des Tods gewärtig ist, prahlt er, man erkenne die allzeit unbesiegbaren Römer daran, daß sie Unmögliches zu vollbringen und zu erdulden wüßten.[2]) Gegenüber diesem Heldenjüngling steht Junia, die Tochter des Brutus, die römische Jungfrau. Als Gefangene in das Lager des Porsenna gebracht, geht sie dort frei herum und feuert durch ihr Zureden den ohnehin schon mordlustigen Scävola noch mehr an. Die beiden lieben sich, obwol Junia sich darüber Vorwürfe macht. „Denn in dem Herzen einer echten Römerin darf nur die Liebe zum Vaterland herrschen.“[3]) Sie erklärt Scävola, daß ihre Neigung zu ihm augenblicklich schwinden würde, wenn sie sähe, daß er zu der großen befreienden That erst an-

---

[1]) Man vergleiche den Aufsatz von Eudore Soulié darüber in dem „Correspondent littéraire“, 25 janvier 1865, p. 84 ff.

[2]) Du Ryer, Scévole, IV, 5, v. 7:

> — — — Je suis Romain, Porsenne,
> Et tu vois sur mon front la liberté Romaine.
> — — — — — — — — — —
> Le propre des Romains en tous lieux invincibles,
> C'est de faire et souffrir les choses impossibles.

[3]) Scévole, II, 1, v. 1.

gefeuert werden müßte.[1]) Tarquinius ist noch am besten gezeichnet; sein Hochmut und seine Härte treten deutlich zu Tage, während König Porsenna ohne besondere Charakteristik ist, und dessen Sohn Aruns, der Junia liebt, dabei ein Freund des Scävola ist, und vermitteln will, ganz der unwahren Romantik des 17. Jahrhunderts angehört. Merkwürdig ist eine Scene zwischen Tarquinius und Porsenna. Der erstere drängt zum Angriff auf das fast wehrlose Rom; Porsenna zögert, weil die Auguren keine befriedigende Antwort geben. Die Eingeweide der Opfertiere zeigen unheilvolle Vorbedeutungen. Tarquinius läßt solchen Grund nicht gelten. Er braust auf, daß ein tapferer Mann sich nach einem toten Tier richten könne. Derlei Grübeleien und solcher Aberglaube seien gut, um das niedere Volk zu täuschen, aber ein Mann wie Porsenna dürfe doch nicht glauben, daß die Eingeweide der Tiere das Heiligtum seien, in welchem das Schicksal seinen Willen verkünde. Das beste Augurium liege für einen Herrscher in seiner Macht und seinem Mut.[2])

Tarquin zeigt sich hier als böser Rationalist. Aber deshalb darf man nicht zu weit gehen und glauben, daß Du Ryer einen versteckten Angriff gegen die christliche Kirche damit gewagt habe. Ausfälle ähnlicher Art waren zwar den Dichtern des folgenden Jahrhunderts geläufig,[3]) aber Du Ryer wollte mit diesen Worten nur zeigen, welch höhnische Verachtung Tarquinius gegen alle ihm unbequemen Einrichtungen zur Schau trug.

Trotz aller Geschicklichkeit seiner trefflichen Hausfrau, der kochkundigen Frau Geneviève, reichten die Einkünfte, welche Du Ruyer durch seine dramatischen Werke hatte, nicht hin, alle Bedürfnisse der Familie zu befriedigen. Die Kinder wuchsen heran und verursachten größere Ausgaben. Diese zu bestreiten, verlegte sich Du Ryer auf Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen. Ciceronianische Schriften, Livius, Seneca, De Thou wurden der Reihe nach von ihm übertragen und seine

[1]) Scévole, III, sc. 4, v. 59 ff. und v. 87 ff.

[2]) Scévole, II, 4, v. 5 ff.:

> Quoi, vous vous étonnez? Cette âme grande et forte
> Craint un présage vain, craint une bête morte?
> — — — — — — — — —
> Donc, vous vous figurez qu'une bête assommée
> Tienne notre fortune en son ventre enfermée,
> Et que des animaux les sales intestins
> Soient un temple adorable où parlent les destins?
> Ces superstitions et tout ce grand mystère
> Sont propres seulement à trompeur le vulgaire.
> C'est par là qu'on le pousse ou qu'on retient ses pas,
> Selon qu'il est utile au bien des potentats.
> Mais les rois, méprisent ces pleurs et ces bassesses,
> Doivent être au-dessus de toutes ces foiblesses,
> Ils ont des bons succès les présages en eux,
> Selon qu'ils sont puissants ou qu'ils sont courageux.

[3]) So z. B. Voltaire in seinem „Oedipe“:

> Les prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense,
> Notre crédulité fait toute leur science.

Arbeiten fanden Beifall. Andere Schriftsteller des klassischen Altertums, wie Herodot, bot er nur in modernisierter Ausgabe. Er nahm zu diesem Behuf eine ältere Übersetzung, deren Französisch er verbesserte und im Geschmack seiner Zeit umgestaltete. Sein Schicksal recht tragisch hinzustellen, vielleicht auch aus Spott über des Mannes bürgerlich prosaische Lebensweise, erzählte man sich im Kreise der „guten Freunde“, daß seine Übersetzungen mit 3 Franken für den Druckbogen bezahlt würden und daß man ihm für je 100 Alexandriner 4 Franken, für je 100 kleinere Verse gar nur 40 Sous berechne. Daß diese Ziffern falsch sind, liegt auf der Hand. Das Honorar, welches die Schriftsteller von Ruf damals gewöhnlich bezogen, war nicht unbeträchtlich, und Du Ryer gehörte zu den bekanntesten Dichtern. Auch seine Übersetzungen waren sehr gesucht, obwol er selbst nicht viel davon hielt. Darüber giebt er uns in dem schon erwähnten Brief den besten Aufschluß.[1])

„Sie loben also meine Seneca-Übersetzung! Gehen Sie doch! Mich fangen Sie damit nicht. Ich will Ihnen nur gestehen, lieber Herr, daß ich sie in sechs Monaten gefertigt habe, und daß ich sechs Jahre nötig hätte, wenn ich eine gute Arbeit liefern wollte. Meine Übersetzung ist nur eine Übersetzung von Villeloin. Ein einziger Unterschied besteht zwischen ihm und mir. Er glaubt es gut zu machen und versteht es auch nicht besser; ich aber kenne meine Fehler und könnte Besseres liefern. Ja, ich bin eitel genug, zu glauben, daß ich ein d'Ablancourt oder ein Vaugelas sein könnte, und bin nur ein Marolles geworden.[2]) O, Fortuna, Du bist hart! Du hast mich gegen meinen Willen genötigt, meinen Ruf zu opfern! Doch Du wirst mich nie dazu bringen, auch meine Ehre zu opfern, und meinen Freund will ich nicht betrügen. Ich schulde Ihnen diese offene Sprache, weil Sie so gütig sind, mir manchmal Geld zu leihen. Ich sende Ihnen hierbei die 20 Pistolen, die Sie mir neulich vorgeschossen haben.

„Die Buchhändler haben mich neulich hier in meinem Dorf aufgesucht und mir 200 Ecus gebracht. Ich habe sie augenblicklich meiner Hausfrau überliefert, die davon entzückt ist und mich in meinem Elend glücklich macht.... Übrigens muß ich Ihnen erzählen, daß Madame Bilaine mit meinem guten Freund Courbé mir die 200 Ecus, die sie mir für die Übersetzung der Ciceronianischen Reden noch schuldete, selbst gebracht hat. Ich werde Ihnen diese letzteren nächstens schicken. Die feine Buchhändlerin kam in großem Staatsgewand und küßte mich so freundlich, daß man wol sieht, wie man im Justizpalast ebenso gut wie bei Hof die artige Weise des Grußes erlernen kann, die neuerdings von unserer galanten Nation in die Sitten eingeführt worden ist. Kurz, Madame Bilaine hat mein Herz gewonnen und hat mir einen Vorschuß

[1]) Siehe Fournier, a. a. O., S. 73.

[2]) Ablancourt (Nicolas Perret d') 1606—1664 übersetzte Thukydides, Xenophon, Cäsar, Tacitus u. a. m. Vaugelas, der berühmte Grammatiker, fertigte eine Übersetzung des Curtius, an der er 30 Jahre gearbeitet haben soll. Villeloin, Abbé de Marolles (1600—1681) übersetzte Virgil und Martial. Ménage bezeichnete die Übersetzung des letzteren als „Epigrammes contre Martial“.

von 1000 Livres auf meine Livius-Übersetzung angeboten, die tüchtig voranschreitet. Meine Hausfrau spitzte bei diesem Vorschlag die Ohren und flüsterte mir zu: ‚Nimm sie beim Wort, mein lieber Mann'. Ich folgte ihr, und die 1000 Livres wurden dem armen Du Ryer in blanken Gold- und Silberstücken ausgezahlt. Aber ich will nicht weiter davon reden, um Sie nicht zu langweilen. Nur werde ich mich bemühen, künftig besser als bisher zu arbeiten. Ich kann das jetzt versprechen, da ich Sie bezahlt und doch noch immer 400 Ecus vor mir habe: solange es mir gedenkt, bin ich nie so reich, das heißt weniger arm gewesen."

Der Brief, der übrigens für die Öffentlichkeit bestimmt war, beweist, daß Du Ryer zwar vielfach von Geldverlegenheiten gequält wurde, aber daß er doch nicht so schlechtes Honorar bezog, wie man erzählte. Ein Mann, den die Verleger aufsuchen und den sie durch Vorschüsse zu fesseln suchen, mußte beim Publikum beliebt sein. Auch andere Nachrichten bestätigen das Ansehen, dessen Du Ryer genoß. Der Erfolg seiner Übersetzungen mußte ihm umso willkommener sein, als die dramatischen Werke, die er in den Jahren 1648–1654 auf seinen „Scävola" folgen ließ, wenig Beifall fanden,[1]) und er sich, gleich Corneille, entschloß, sein Glück auf der Bühne nicht mehr zu versuchen.

Die letzten Jahre seines Lebens erscheinen uns wie der matte Abschluß eines gut begonnenen Schauspiels. Denn der Philosoph Du Ryer, der die Unabhängigkeit so hochgeschätzt, der sich in die Einsamkeit und Einfachheit zurückgezogen hatte, verwandelte sich schließlich doch in einen Höfling, um sich eine gute Stelle und ein schönes Einkommen zu sichern. Seine Frau starb und nach ihrem Tod war der kleine Haushalt bald zerrüttet, zumal das Theater keine Einnahme mehr brachte. So entschloß sich Du Ryer denn doch wieder, in die Dienste eines hohen Herrn einzutreten. Er wurde Sekretär des Herzogs von Vendôme, der ihm bald auch die gut bezahlte Sinekure eines Historiographen von Frankreich verschaffte. Nun war er ein gemachter Mann, und als er gar 1655 sich zum zweitenmal, und zwar mit einer reichen Frau, Marie de Bonnaire, verheiratete, schien sein Glück begründet. Der finanziellen Sorgen ledig, bewohnte er ein Haus in dem schönsten Teil des damaligen Paris, in der Rue des Tournelles und später ein anderes in der Nähe des Château de Bercy. Aber er sollte sich nicht lange eines sorglosen Lebens erfreuen. Der Tod ereilte ihn drei Jahre nach seiner Heirat, im Jahr 1658. Von den Dichtern, welche mutig und hoffnungsfreudig in den dreißiger Jahren sich dem aufblühenden Drama gewidmet und so wohlverdienten Erfolg errungen hatten, blieb nur Corneille, um die Traditionen der heroischen Tragödie gegenüber einer neuen, anders denkenden Schule zu verteidigen.

---

[1]) Es waren dies die Tragödien: „Thémistocle", „Nitocris, reine de Babylone", und die Tragikomödien: „Dinamis, reine de Carie" und „Anaxandre"

XI.

Die Bühne und die Aufführungen.

Wir haben die Entwicklung des französischen Theaters aufmerksam verfolgt; aber unsere Darstellung wäre unvollständig, wenn wir seine äußeren Verhältnisse unberücksichtigt lassen wollten. Ein dramatisches Werk kann in seiner wahren Bedeutung nur erkannt werden, wenn es, seiner Natur entsprechend, lebendig dargestellt wird. Je mehr es wirklich dramatisch gedacht und gearbeitet ist, umso nachdrücklicher verlangt es auf der Bühne selbst, seine Kraft zu erweisen, und diese Forderung ist doppelt gerechtfertigt, wenn die Dichtung einer früheren, uns schon fremd gewordenen Epoche angehört. Wir mögen uns noch so sehr in das Studium der tragischen Werke längst vergangener Zeiten vertiefen, wir werden ihnen nie das volle Verständnis abgewinnen, solange sie nicht von der Bühne herab zu uns gesprochen haben. Erst das lebendige Wort und die Darstellung führen wahrhaft in den Geist der dramatischen Dichtung ein, denn sie allein erlauben uns, ihren Charakter und den Eindruck, den sie ausüben kann, völlig zu erkennen.

Darum erfüllt die nationale Bühne eines Landes nur ihre Pflicht, wenn sie die klassischen Werke ihrer Litteratur auch nach Jahrhunderten noch durch pietätvolle Aufführungen in dem Sinn des Volkes lebendig erhält.

In einem großen dramatischen Werk birgt sich indessen ein zweifacher Geist. In ihm, wie in jeder echten Dichtung, lebt, über den Wechsel der Zeit und des Geschmacks erhaben, in ewiger Schönheit der Geist der wahren Poesie. Daneben aber spricht aus ihm auch der Geist des Jahrhunderts, in dem es entstanden ist. Äußere Umstände, geschichtliche und sociale Verhältnisse sind von zwingendem Einfluß auf einen Dichter, und geben seinem Werk das, was späteren Generationen oft fremd und unverständlich darin erscheint. Die modernen Aufführungen älterer Dramen suchen mit Recht dieses Nebensächliche, diese fremdartige Zuthat soviel wie möglich abzustreifen, um die Größe und Schönheit der Dichtung rein und ungemischt zur Geltung zu bringen. Mit dieser Änderung wird sie freilich modernisiert, denn die äußeren Verhältnisse der Bühne, die Einrichtung und Ausstattung der Scene, die Manier des Vortrags und des Spiels sind der Mode unterworfen und verändern sich mit jedem Jahrhundert. Es ist klar, daß eine historisch ganz getreue Wiederholung älterer Schauspiele, d. h. ihre Darstellung in der Weise der früheren Zeit, nicht möglich ist. Da sie von modernen

Schauspielern vor einem modernen Publikum aufgeführt werden, geht auch ein Hauch moderner Auffassung und modernen Lebens in sie über.

Umso gewisser erwächst dem Litterarhistoriker die Aufgabe, jene äußeren Verhältnisse und scheinbar unwichtigen Nebenumstände zu berücksichtigen. So wertlos sie beim ersten Anblick auch für das Verständnis eines Dichtwerkes erscheinen mögen, man findet bald, dass sie oft wesentlich zur Kenntnis eines Dichters beitragen. Was anfangs vielleicht als unbegreifliche Eigentümlichkeit eines Mannes erschien, das enthüllt sich bei genauerer Betrachtung dieser äußeren Verhältnisse gar manchmal als das Ergebnis zwingender Umstände.

Wir wollen es also versuchen, im Geist die alte Bühne wieder aufzubauen, wie sie Corneille in den ersten Jahren seiner Thätigkeit kannte. Denn auch in diesen Äußerlichkeiten unterschied sich das Theater der späteren Zeit, die Bühne Racines, vielfach von dem Theater, auf welchem zuerst der „Cid“ und „Polyeucte“ gespielt wurden. Wenn es gelingt, eine lebendige Anschauung der alten Bühne mit ihren uns so seltsam anmutenden Einrichtungen zu geben und die damalige Weise des dramatischen Spiels deutlich zu machen, so ist das ein großer Gewinn. Dann ist der richtige Hintergrund gefunden, auf dem sich die Helden und Heldinnen Corneilles deutlich abheben und in ihrer wahren Natur erkennen lassen.

Wir haben schon früher Gelegenheit gefunden, die Einrichtung eines Theaters und die Art der Aufführungen während der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu schildern.[1]) Seitdem hatten sich die äußeren Verhältnisse nur langsam geändert.

Bei den wandernden Truppen zumal war alles noch wie zuvor; wir haben das aus der „Comédie des Comédiens“ von Scudéry gesehen und auch Scarrons „Roman comique“ belehrt uns zur Genüge darüber. der Provinz wäre, dürfen wir uns doch hier nicht weiter damit abgeben. Daß aber auch in Paris die Schauspielhäuser noch nicht viel So interessant indessen eine Betrachtung des Schauspielerlebens in für die Schönheit und Bequemlichkeit gethan hatten, beweist ein im Jahr 1643 erschienenes Buch von Sorel („La maison des jeux).[2]) Der Verfasser beschreibt darin ausführlich die verschiedenen Gesellschaftsspiele und andere Arten der Unterhaltung. Dabei spricht er auch vom Roman und vom Schauspiel. Den ersteren verurteilt er entschieden; über den Wert des zweiten läßt er einige Freunde streiten. Einer derselben, Ariste, erhebt sich gegen die Regellosigkeit der Stücke und tadelt die Theatersäle. Die Galerien mißfallen ihm besonders, weil man die Schauspieler dort nur von der Seite sehe. Das Parterre sei wegen

[1]) Siehe I. Teil dieses Werks, Abschnitt X, S. 189 ff.

[2]) La maison des jeux, où se treuvent les divertissemens d'une Compagnie, par des narrations agréables et par des jeux d'esprit et autres entretiens D'une honneste conversation. A Paris 1643, chez Nicolas de Sercy. 2 Bände. Der Name des Verfassers, Sorel, ist auf dem Titel nicht genannt.

des Gedränges sehr unbequem. Eine Menge Strolche mische sich dort unter die anständigen Leute, um Streit anzufangen, nach dem Degen zu greifen und die Vorstellung zu stören. Ariste klagt, dass diese Menschen im Theater schwatzen, pfeifen und unaufhörlich schreien. Da sie umsonst eingelassen würden und nur kämen, um die Zeit totzuschlagen, so hätten sie nicht das mindeste Interesse an dem aufzuführenden Stück. Diese Beschwerden sucht sein Freund Hermogène als unbegründet zurückzuweisen, wobei er die Theater und die neuen dramatischen Dichtungen verteidigt. Früher sei das Hôtel de Bourgogne allerdings nur eine Stätte für grobe und kunstlose Gaukler gewesen, die ihr Publikum mit der Trommel eingeladen und nur den Pariser Pöbel als Zuschauer gehabt hätten. Nun aber sei es anders. „Jetzt haben wir berühmte Schauspieler, welche von dem König und dem Prinzen unterstützt werden, und welche ernste, tüchtige Stücke aufführen, Stücke, welche das keuscheste Ohr anhören kann und die des strengsten Philosophen würdig sind".[1])

Die dramatischen Aufführungen, welche bei festlichen Gelegenheiten dem Hof und dem hohen Adel geboten wurden, waren allerdings mit besonderer Pracht ausgestattet. Aber das eigentliche Theater war zur Zeit, da Corneille seine Hauptwerke schuf, noch nicht viel eleganter eingerichtet, als es unter Alexandre Hardy gewesen war. Der Geist freilich, der in dem Hause waltete, hatte sich in der kurzen Zeit unverkennbar veredelt, und das war die Hauptsache.

Eine ganz besondere Beachtung erheischt die scenische Einrichtung der älteren französischen Bühne.

Während man in England noch zu Shakespeares Zeit eigentliche Dekorationen nicht kannte, sondern in einem von Teppichen geschlossenen, vom Publikum rings umgebenen Raum spielte, und somit der Einbildungskraft freiesten Spielraum ließ, ging man in Frankreich einen andern Weg und folgte mehr dem Vorbild Italiens. Der künstlerische Sinn des italienischen Volkes suchte auf der Bühne auch für das Auge Befriedigung und verlangte von der scenischen Einrichtung gefällige Bilder. So hatte man in den italienischen Theatern bald schöne Dekorationen, künstliche Maschinerien und fein ausgesonnene Verwandlungen, kurz, eine reiche Ausstattung der Scene. In solcher Umgebung konnte man Frauenrollen nicht von jungen Männern spielen lassen, sondern öffnete bald auch Künstlerinnen den Zugang zur Bühne. Wir haben schon erzählt, mit welcher Begeisterung man in Frankreich die ersten italienischen Schauspielergesellschaften, welche zu Gastspielen über die Alpen kamen, begrüßte.[2]) Bald eiferten die heimischen Komödianten den fremden Künstlern nach, und gingen auch ihrerseits in die Fremde, ihre Geschicklichkeit zu zeigen. Im Jahr 1629 wagte sich eine französische Truppe nach London, und versprach sich von dem Auf-

---

[1]) La maison des jeux. Band I. Drittes Buch. S. 400 ff. — S. 421 ff. über das Theater.

[2]) Siehe I. Teil dieses Werks, Abschnitt X, S. 176 ff.

treten einiger Künstlerinnen, die zu ihr gehörten, besonderen Erfolg. Allein ihre Erwartungen wurden grausam getäuscht. Die puritanischen Lehren hatten in England bereits die Oberhand gewonnen. Jedes Maskenspiel und jede dramatische Ergötzung wurde von den Eiferern als eitel Trug und sündhafte Gaukelei verdammt. Die französischen Schauspielerinnen wurden ausgezischt und gröblich insultiert, ihr Auftreten als ein unverzeihlicher Verstoß gegen den Anstand verschrieen.

Nicht minderes Ärgernis gab wenige Jahre später, 1633, eine andere französische Gesellschaft, die über den Kanal kam; der bekannte puritanische Agitator Prynne veröffentlichte damals seine heftige Streitschrift gegen das Theater, „Histriomastix", die er freilich mit dem Verlust seiner Ohren bezahlte. Denn man fand in ihr eine Beleidigung der Königin, die bei einem Hoffest in einem Maskenspiel mitgewirkt hatte.[1])

Wenn das französische Theater sich beeilte, vieles von der Spielweise der Italiener anzunehmen, auch die Frauen auf der Bühne zuzulassen, so fand es dagegen mehr Schwierigkeit in der Behandlung der Dekorationen. Großen Aufwand konnte es sich hierin vorderhand nicht gestatten.

Bis vor kurzem hat man auf die Frage nach der dekorativen Ausstattung der älteren französischen Bühne keine genügende Antwort zu geben gewußt. Es war sicher, daß man zur Zeit Hardys und Corneilles nicht die nötigen Maschinen und überhaupt nicht die Mittel besaß, viele scenische Verwandlungen vorzunehmen. Und doch verlegten die Dichter die einzelnen Scenen ihrer Stücke oft in die verschiedensten Gegenden, und in den gedruckten Tragödien wird der Wechsel der Scene wenigstens teilweise angegeben.[2]) So spielt Rotrous „Hypocondriaque", wie wir gesehen haben, auf dem Weg nach Korinth, in einem düsteren Wald, einem Schloß und einem Grabgewölbe. Corneilles „Illusion" beginnt mit einer Scene in der Wildnis, vor der Höhle eines Zauberers; die nächsten Akte spielen auf der Straße, der vierte im Gefängnis und der fünfte führt wieder zur Höhle zurück. Der „Cid" hat offenbar als Schauplatz abwechselnd den Palast des Königs, das Gemach der Infantin, einen öffentlichen Platz und die Wohnung der Chimene. Wie nun hat man sich die Einrichtung der Bühne vorzustellen, da sie den Anforderungen des Dichters entsprechend verschiedene Scenerien vorstellen sollte, und doch den Wechsel der Dekoration vermeiden mußte?

Ein Manuskript, das zu dem Archiv des „Hôtel de Bourgogne" gehörte und jetzt in der Nationalbibliothek aufbewahrt wird, giebt auf diese Frage eine überraschende Antwort.[3]) Es enthält die Beschreibung

[1]) Vergl. Ben Jonson und seine Schule. Von Wolf Grafen von Baudissin, Leipzig 1835, Brockhaus. Bd. I, S. XLVI und XLVII.

[2]) So heißt es, um ein Beispiel anzuführen, in Scudérys Lustspiel: „Le fils supposé", Paris 1636, chez Aug. Courbé im zweiten Akt: „la scène change"; „la scène change encore"; im dritten Akt: „la scène rechange encore", ohne weiter anzugeben, in welcher Art die Scene wechselt.

[3]) „Mémoire de plusieurs décorations.. commencé par Laurent Mahelot

der Dekorationen von 71 Stücken des alten Repertoires, und viele erläuternde Zeichnungen dazu. Man findet darunter die Vorschriften für die Inscenierung von Tragödien und Tragikomödien Hardys, Rotrous, Scudérys, Corneilles u. a. m.

Wir erkennen daraus, wie das Theater durch die Tradition wenigstens äußerlich noch mit den alten Mysterienspielen zusammenhing. Denn in der Anordnung der Dekorationen findet sich noch das frühere Princip des Nebeneinander gewahrt. In dem Mysterium „von dem Leben, Leiden und Tod, von der Auferstehung und Himmelfahrt Christi“, das 1547 zu Valenciennes vor der Sanct Nikolauskirche aufgeführt wurde, wies die außerordentlich breite Bühne zehn verschiedene Scenen gleichzeitig und nebeneinander auf. An dem einen Ende war das Paradies dargestellt, wo sich wahrscheinlich Gott, von der Engelschar umringt, zeigte; weiterhin sah man Nazareth, dann den jüdischen Tempel, die Stadt Jerusalem, und so weiter bis zu der Hölle, die am andern Ende der Bühne angebracht war. Die Dekorationen waren nicht weiter voneinander geschieden. Auf dem einen breiten Hintergrund sah man neben der Krippe zu Nazareth einen schmalen Tempel, daneben ein paar Häuser u. s. f. Das Spiel währte 25 Tage, während dessen die Bühne unverändert blieb, nur daß die verschiedenen Auftritte an den entsprechenden Plätzen bald vor der einen, bald vor der andern Dekoration zur Darstellung kamen.[1])

In ähnlicher Weise stellte auch das Theater zu Hardys und Corneilles Zeit seine Dekorationen zusammen.

So zeigte die Bühne in Hardys „La folie de Clidamant“ (um 1619) im Hintergrund einen Palast, links als Seitendekoration das Meer mit einem Schiff, und rechts ein schönes Zimmer, das sich öffnen und schließen ließ, und in dem man ein Bett stehen sah. („Bien paré avec des draps“, wie das Manuskript vorschreibt.) Hardys Stück hat sich nicht erhalten. Wol aber kennen wir Rotrous „Hypocondriaque“, und die Vorschriften des Manuskripts über dessen Inscenierung sind daher doppelt interessant. Als Hintergrund sah man eine Totenkapelle, die durch zwei große Kandelaber erleuchtet wurde, und in der mehrere Särge standen. Die eine Seitendekoration stellte ein Schloß vor und daneben stand ein Baum, an den im vierten Akt ein Page gefesselt wurde, während sich auf der andern Seite ein Wald mit einer Höhle und einer Quelle zeigte. Durch eine besondere Vorrichtung, wahrscheinlich durch einen Teppich, war der Hintergrund, die Kapelle, verhüllt, um erst im geeigneten

---

et continué par Michel Laurent en l'année 1673.“ Es war ein glücklicher Gedanke, auf der Pariser Weltausstellung 1878 eine Exposition théâtrale zu veranstalten, und darin eine Anzahl dieser Bühnendekorationen in verkleinertem Maßstab, aber genau nach der Angabe der Handschrift herstellen zu lassen. Man konnte sich auf diese Weise von dem Eindruck einer solchen Bühneneinrichtung die beste Rechenschaft geben.

[1]) Die Bühne des Mysteriums zu Valenciennes war ebenfalls in der Exposition théâtrale ausgestellt. Es standen dazu drei gut erhaltene Manuskripte mit Malereien zu Gebote.

Moment gezeigt zu werden. Damit war der erste Schritt gethan, der zu der Kunst der scenischen Verwandlungen führen sollte; aber allerdings war der Weg noch weit bis zu der Geschicklichkeit, mit der die heutigen Theatermaschinisten die Bühne beherrschen.

Auch die „Illusion“ von Corneille findet sich unter den Stücken, deren Dekoration von dem Manuskript angegeben wird. Auch hier bot der Hintergrund das Bild eines stattlichen Palastes. Auf der rechten Seite, vom Zuschauer aus gerechnet, erhob sich ein grüner Hügel, an dessen Abhang mehrere Stufen zu dem Eingang einer Höhle führten. Auf der linken Seite sah man einige Bäume, welche nach der Angabe des Manuskripts einen Park vorstellten. Als weitere, im Stück notwendige Requisiten, werden „eine Nacht, ein beweglicher Mond, Nachtigallen, ein Zauberspiegel, ein Zauberstab“ und einige andere Kleinigkeiten angeführt.

In „Lisandre et Caliste“ von Du Ryer (1636) war die Dekoration noch mannigfaltiger. „In der Mitte des Theaters“, heißt es im Manuskript, „erhebt sich das kleine Kastell aus der Rue Saint-Jacques, in der die Fleischer wohnen. Der eine Fleischerladen hat ein Fenster, dem gegenüber ein anderes vergittertes Fenster in dem Gefängnis zu sehen ist, so daß Lisandre mit Caliste reden kann. Das Ganze muß im ersten Akt noch verdeckt sein, und darf sich nur im zweiten Akt zeigen, in dem es auch wieder verhüllt wird. Der Vorhang kann zugleich ein Schloß darstellen.[1]) Auf der einen Seite der Bühne erhebt sich ein Berg, auf dessen Gipfel eine Einsiedelei steht. Aus einer zweiten Einsiedelei am Fuß dieser Höhe tritt ein Eremit. Auf der andern Seite sieht man ein Zimmer, zu dem man einige Stufen hinaufsteigt, und in das man von hinten eintreten kann . . . Man braucht auch eine Nacht.“

Diese Beispiele zeigen zur Genüge, wie das ältere französische Theater die Bühnendekoration verstand. Von dem Wunsch beseelt, den Schauplatz des Stücks schon durch die Dekoration kenntlich zu machen, bei dem Mangel an Maschinerien jedoch in die Unmöglichkeit versetzt, bei jedem Scenenwechsel auch die Dekorationen zu ändern, fand man den Ausweg, alle in dem Stück vorkommenden Örtlichkeiten in einem Gesamtbild zu vereinigen. Natürlich waren manche nur angedeutet; aber so nur war es den Schauspielern möglich, ihr Spiel bald in die Wildnis, bald auf eine Straße oder wohin der Dichter wollte, zu verlegen, ohne sich mit mühsamen Verwandlungen abgeben zu müssen. Sie brauchten sich nur beim Beginn jedes Aufzugs in der Nähe der Coulisse zu halten, welche den Ort der beginnenden Handlung bezeichnete. Wechselte er im Lauf des Akts, so genügte eine weitere ähnliche Andeutung von Seiten der Künstler. Wenn der Dichter trotzdem ein Mißverständnis oder eine Unklarheit in Bezug auf den Ort befürchtete, so trug er Sorge, eine der Personen alsbald durch ein Wort genügende Aufklärung bringen zu lassen. Auch hier mag Corneilles „Illusion“ uns einige Belege geben.

---

[1]) „La fermeture sert de palais.“ Offenbar wurde eine Art Vorhang vorgezogen, auf dem ein Schloß gemalt war.

Der erste Akt spielt, wie schon gesagt, vor der Höhle des Magiers, und gleich der Beginn der ersten Scene belehrt den Zuschauer über die Gegend, in die er sich versetzen soll. Dorante deutet auf die Höhle und sagt:

„Der Zauberer, dem die Natur gehorcht,
Hat diese dunkle Grotte sich erwählt
Zum Aufenthalt.“ [1])

Die folgenden Aufzüge waren auf den freien Platz vor einem Palast und in einen Park verlegt; aber der Zuschauer wußte bereits, daß alle Vorgänge nur als Schattenbilder zu gelten hatten, die der Magier heraufbeschwor. Unter anderm führt eine Scene ins Gefängnis. Da aber das oben erwähnte Manuskript bei der Anordnung der Dekoration darauf nicht Rücksicht nimmt, darf man annehmen, daß auch hier ein Vorhang half, der den Hintergrund verbarg. Wenn dann Clindor in Ketten erschien und von den Schrecken seiner Lage redete (IV, 7, 3), so verstand das Publikum, wohin es sich versetzen sollte.

In ähnlicher Weise half sich Corneille auch in den anderen Jugendwerken mit einem gelegentlichen Wort, selbst wenn die Scenerie kaum einer Erklärung bedurfte. So heißt es in der „Galérie du Palais“ gleich zu Beginn:

„— — — Seh' ich recht,
Führt ihn sein Vater her zu uns'rer Straße.“ [2])

Die Scene spielte also auf der Straße, wie auch die Dekorationen zu beiden Seiten der Bühne genugsam andeuteten. Auch in diesem Stück war der Hintergrund anfangs durch einen Vorhang geschlossen. Erst in der vierten Scene des ersten Akts wurde derselbe weggezogen, und bot dem Publikum eine doppelte Überraschung. Einmal hatte es eine Verwandlung der Scene mitten im Akt, und dann sah es ein Bild der eigenen Stadt. Denn der Hintergrund zeigte die Verkaufsläden in der großen Galerie des Justizpalastes. Natürlich waren nur einzelne Buden zu sehen, aber Käufer und Verkäufer unterhielten sich über die ausgelegten Gegenstände, und Dorimant fordert einen Freund zu einem Gang durch die Halle auf.[3]) Ein Irrthum war also kaum möglich.

In der Tragikomödie „Les folies de Cardénio“ von Pichou (1629) stellte die Bühne auf der einen Seite eine Straße, auf der andern einen öden Wald vor. In der ersten Scene des zweiten Akts sagt Cardénio, daß er sich der Wohnung der Geliebten nähere: die Scene spielt also in der Stadt. Wenn Cardénio dann im Beginn des dritten Akts ausruft, er habe sich die öde, schreckensvolle Gegend zum Aufenthalt erkoren,

---

[1]) Corneille, „L'illlusion comique“, I, 1, v. 1 und 2:
Ce mage, qui d'un mot renverse la nature,
N'a choisi pour palais que cette grotte obscure.

[2]) Corneille, la Galérie du Palais I, 1, v. 21:
— — — Si j'ai bonne vue,
Le voilà que son père amène vers la rue.

[3]) Ibid. I, 8, 2:
„Faisons un tour de salle.“

so ersteht vor dem Geist des Zuschauers alsbald das Bild einer einsamen Landschaft.[1])

Im Jahr 1635 ließ Pierre Du Ryer sein Lustspiel „Les vendanges de Surènes“ aufführen, und das Manuskript der Nationalbibliothek schreibt vor, daß man im Hintergrund auf einer von der Seine bespülten Anhöhe das Dorf Surênes sehen müsse, und die Seitencoulissen Weinberge und Obstgärten vorzustellen hätten.[2]) Der größeren Deutlichkeit halber beginnt das Stück mit der Frage Philémons an seinen Freund Tirsis:

„Bist Du nur deshalb nach Surènes gekommen,
Um elend hier zu leben, oder gar
Zu sterben?“ [3])

Ähnlich legten die griechischen Dramatiker den Personen ihrer Tragödien beim Auftreten einige erklärende Worte in den Mund, um dem Zuschauer deutlich zu machen, wen er vor sich sah und in welche Gegend er sich zu versetzen hatte.

Diese Beispiele werden genügen, das System der Inscenierung klar zu machen.

Zu der modernen Manier, die scenischen Bilder sorgsam und bis ins Kleinste getreu der Wirklichkeit nachzubilden, steht jene alte Weise freilich in grellem Gegensatz. Die Rückkehr zu ihr käme dem modernen Theaterpublikum als eine Barbarei vor, und wäre in der That unmöglich. Ob aber das heutige System der Ausstattung höher steht und künstlerischer ist, bleibt die Frage. Das allzugroße Gewicht, das man jetzt auf die Genauigkeit der scenischen Einrichtung legt, ist kein gutes Zeichen. Die Bühne mag noch so trefflich gemalte Dekorationen, noch so überraschende Maschinerien und geschmackvoll ausgedachte Gruppierungen aufweisen, sie muß doch immer an die Einbildungskraft der Zuschauer und ihren guten Willen appellieren. In diesem Fall aber kommt es auf ein bischen mehr oder weniger gemalte Leinwand nicht an, und eine einfache Dekoration, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Hauptsache, der Dichtung und deren Darstellung, nicht ablenkt, ist besser als eine Inscenierung, in welcher die Kunst des Malers und Maschinisten Triumphe feiert, durch die aber das Schauspiel selbst gefährdet wird. Die Dekorationsweise des älteren französischen Theaters ist jedoch aus einem andern Grund zu tadeln. Die Zusammenstellung der verschiedenartigsten Coulissen, das Gemisch von Architektur, Land-

---

[1]) Pichou, Les folies de Cardénio, II, 1, 59:
J'approche du logis où ma belle captive
Abandonne aux soupirs sa passion craintive.

Ibid. III, 1, v. 9:
J'ai choisi ce désert et l'horreur de ces lieux.

[2]) „.... mais aux deux côtés du théatre il faut planter de vignes, façon de Bourgogne, peintes sur du carton taillé à jour.“

[3]) Du Ryer, Les vendanges de Surénes, I, 1, 1:
N'as-tu quitté Paris pour venir à Surêne,
Qu'à dessein d'y mourir ou d'y vivre à la gêne?

schaft und Zimmereinrichtung macht jede einfache harmonische Anordnung der Dekoration unmöglich und ist deshalb aus ästhetischen Gründen zu verwerfen.

Die Einsicht in diese scenische Anordnung der alten französischen Bühne gewährt uns Aufklärung über manche bisher unverstandene Eigentümlichkeiten der Dramen jener Zeit.

Unter anderen Verhältnissen hätte diese Weise der Dekoration allmählich zu einer größeren Beweglichkeit des Theaters geführt; im 17. Jahrhundert mußte sie das Streben nach Regelmäßigkeit begünstigen. Allerdings bewahrten die Dichter bei dieser Art der kombinierten Dekorationen die Freiheit ihrer Bewegung, aber sie konnten sich doch der Überzeugung nicht verschließen, daß sie dem Publikum das Verständnis oft erschwerten. Wenn Scudéry in seiner Streitschrift gegen den „Cid" Corneille den Vorwurf machte, er besäße die Technik der Bühne nicht,[1]) so bezog sich derselbe wahrscheinlich auf den Scenenwechsel. Aber Scudéry wollte damit nicht tadeln, daß der Schauplatz so oft wechsle, sondern nur, daß Corneille dem Publikum nicht klar mache, welchen Schauplatz es sich bei einer neuen Scene vorstellen solle. Statt nun zu versuchen, diesem Übelstand durch wirklichen Wechsel der Dekorationen abzuhelfen, schlugen die Dramatiker den entgegengesetzten Weg ein, und vermieden mehr und mehr, den Schauplatz wenigstens innerhalb eines Akts zu verändern.

Wie aber kleine Umstände und scheinbar unbedeutende Einrichtungen oftmals nachhaltigen Einfluß auf große Verhältnisse ausüben können, wenn sie in einem entscheidenden Zeitpunkt hervortreten, so half auch damals eine an sich unwichtige Kassenspekulation der Richtung, welche im Sinn der Theoretiker die strengste Einheit der Komposition verlangte, zum Sieg.

Bei Gelegenheit eines großen Bühnenerfolgs räumten die Künstler des „Hôtel de Bourgogne" einigen Zuschauern Plätze auf der Bühne ein. Wann dies zum erstenmal geschah, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Aber die einmalige Vergünstigung wurde bald zur festen Einrichtung, und man sah seitdem auf jeder Seite der Bühne eine, bald auch mehrere Reihen Sitze für das Publikum. Die Plätze waren teuer; Molière sagt einmal, daß sie einen halben Louisd'or kosten, ein für jene Zeit sehr hohes Eintrittsgeld. Eine niedrige Balustrade schied sie von den Schauspielern. Das Publikum, das sich an diesen bevorzugten Plätzen zusammenfand, bestand meistens aus vornehmen jungen Leuten, reichen Theaterfreunden und Gönnern, welche sich viel erlauben durften, oft in das Spiel hineinredeten und recht störend werden konnten.[2]) Aber die

---

[1]) Siehe Abschnitt VI dieses Bands, S. 381 und 384.

[2]) Crebillon sagt in seiner „Lettre sur les spectacles": On ne savait quelquefois, si le jeune seigneur qui allait prendre sa place, n'était point l'amoureux de la pièce qui venait jouer son rôle. C'est ce qui donna lieu a ce vers

„On attendait Pyrrhus: on vit paraitre un fat!"

Später fanden sich auf jeder Seite der Bühne neun Reihen Sitze, welche durch eine vergoldete Balustrade von den Schauspielern getrennt waren. Aber

Sitte war in England schon recht heimisch, und hatte bei dem Fehlen jeder Dekoration auch keinen großen Nachteil gebracht; die heutigen Prosceniumlogen sind kaum etwas anders, als die alten Bühnensitze. Treten heute die Schauspieler, wie das häufig geschieht, auf das Proscenium vor, so spielen sie inmitten des Publikums, ohne daß es diesem einfiele, sich darüber zu beklagen. Ja, einige neuere Theater, wie z. B. das Pariser Opernhaus, kennen sogar Logen auf der Bühne, die vom Publikum geschieden sind, wenn der Vorhang fällt.

Allein bei der schmalen Scene des alten französischen Theaters hatte das Vordringen des Publikums auf die Bühne eine schlimme Folge. Die Seitendekorationen wurden verdeckt und verloren ihre Bedeutung. Damit wurde die kombinierte Dekoration unmöglich, und in der That scheint sie bereits gegen die Mitte des Jahrhunderts außer Gebrauch gekommen zu sein.

So sahen sich die Dichter genötigt, den halb widerwillig eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen. Sie fügten sich der Regel von der Einheit des Orts. Die weitere konsequente Entwicklung dieser Regel führte mit der Zeit zu einer neutralen, fast ideellen Scene, wo sich alle Parteien trafen und jeder Streit ausgefochten wurde. Schließlich verschwand aus der Tragödie jede Beziehung auf nationale und historische Verhältnisse, und der Pulsschlag des Lebens stockte in diesen Werken.[1])

Doch diese Form des Dramas sollte sich erst später, in dem 18. Jahrhundert entwickeln. Zur Zeit Corneilles und Racines besaß das Theater noch Freiheit und Kraft, und ließ nur in einzelnen Erscheinungen die Anzeichen künftiger Erstarrung erkennen.

Wie völlig übrigens die Erinnerung an die kombinierte Dekoration selbst den Zeitgenossen schwand, beweist das Urteil, welches einer der bekanntesten Ästhetiker des Jahrhunderts, der trockene und pedantische d'Aubignac, über Corneilles „Cinna“ fällte. Er könne nicht begreifen, schrieb er, wie man in einem offenbar sehr belebten Saal des kaiserlichen Palasts sich über geheime Anschläge gegen den Kaiser besprechen könne. Er habe nie verstanden, wie der Dichter an einem und dem-

---

die vornehmen und übermütigen Herren, die hier zumeist ihre Plätze fanden, begnügten sich nicht immer mit ihrem Sitz und versperrten oft jeden Zugang. Darüber wäre u. a. die Tragödie „Childéric“ von Morand beinahe gefallen (1736). In einer besonders pathetischen Scene sollte ein Bote mit einem Brief kommen, konnte aber durch die Masse der auf der Bühne stehenden Zuschauer trotz aller Mühe nicht durchdringen. Plötzlich rief eine Stimme aus dem Parterre: „Place au facteur!“ und die tragische Stimmung des Publikums wich einer allgemeinen Heiterkeit. Man vergleiche die interessanten Grundrisse des Saals der Comédie française in dem Werk „Architecture française“ von Blondel (Paris 1752), dann die „Notice historique sur les anciens bâtiments de la Comédie française“, par M. Jules Bonnassies. Paris 1867, und Ad. Jullien, „La comédie et la galanterie au 18me siècle“. Paris 1879 (Les spectateurs sur le théâtre). p. 63 ff.

[1]) Man vergleiche über die Pariser Theater-Ausstellung und die daran sich knüpfenden Fragen einen Aufsatz von Francisque Sarcey in dem Feuilleton des Journals „Le Temps“ vom 23. September 1878 und einen andern von Hugo Wittmann in der Wiener „Neuen Freien Presse“ vom 1. November 1878.

selben Ort Cinna und Emilia von der Verschwörung gegen das Leben des Augustus, und Augustus mit Cinna über die Ordnung des Staats reden lassen könne.[1]) D'Aubignacs Kritik erschien im Jahr 1669 in seinem Werk über das Theater. Offenbar spielte man „Cinna" unter Beachtung der Einheit des Orts, und nahm der Handlung damit jeden Charakter der Wahrscheinlichkeit. Und doch hätte man sich erinnern müssen, daß das Stück früher jedenfalls als an zwei Orten spielend dargestellt wurde, wenn auch keine Verwandlung stattgehabt hatte. Aber selbst Corneille vermied es, an die kombinierte Dekoration zu erinnern. Vielleicht erschien sie ihm als barbarisch, und er begnügte sich, in seinem kritischen Vorwort zu „Cinna" darauf aufmerksam zu machen, daß das Stück an zwei verschiedenen Orten spiele, im Palast des Kaisers und in der Wohnung der Emilia. „Um jene Teilung des Orts etwas zu verbessern", schrieb er in seiner Abhandlung über die drei Einheiten, „möchte ich zweierlei vorschlagen: einmal, daß man nie während eines Akts wechsle, sondern nur zwischen den Akten, wie dies für die drei ersten Aufzüge des „Cinna" der Fall ist, und zweitens, daß diese beiden Orte nie verschiedene Dekorationen nötig hätten, und daß keiner der beiden Orte je genannt werde, sondern daß man nur allgemein angebe, die Scene spiele zu Paris, Rom, Lyon u. s. w."

Wie in dem System der Dekorationen, unterscheidet sich das ältere Theater auch in der sonstigen Weise der Ausstattung, besonders in Bezug auf das Kostüm, von der modernen Bühne. Wir lesen wol oft, daß man bei besonderen Gelegenheiten, bei Festvorstellungen oder der Aufführung neuer Stücke, von welchen man sich viel versprach, durch die Pracht der Kostüme zu glänzen gesucht habe. Man berichtet von der Freigebigkeit Richelieus und anderer Gönner des Theaters, welche den Schauspielern die Mittel zu kostbarer Ausstattung gaben. Aber man darf dabei nicht an historisch treue Kostüme denken und nicht etwa glauben, daß die Regie des alten Theaters in einem Stück aus der römischen Geschichte für Römertracht, in einer Tragödie, die im Orient spielt, für orientalische Anzüge gesorgt habe. Die Tracht des 17. Jahrhunderts, das Staatskleid, wie die herrschende Mode es vorschrieb, war ein- für allemal das Kostüm, in dem der Schauspieler auftrat, mochte er einen Heros der Mythologie wie Herkules, oder einen Pompejus, oder einen Cid spielen.[2]) Selbst Attila mußte es sich gefallen lassen, seine hunnische Tracht gegen das vornehme Gewand des 17. Jahrhunderts zu vertauschen. Die großen Perrücken kamen für Helden und Götter des Theaters (nicht für die Gesellschaft) um das Jahr 1629 in die Mode. Wir wissen, daß Mondory sich dagegen auflehnte und mit kurz geschnittenem Haar spielte, wegen dieser Kühnheit aber auffiel und mit seiner Ansicht nicht durchdrang.[3]) Daß wir diese Nichtbeachtung des historischen Charakters in

---

[1]) D'Aubignac, Pratique du théâtre, p. 396.

[2]) Sorel, La maison des jeux, p. 453.

[3]) Vergl. Taschereau, Noten zu dem I. Buch, Nr. 9, S. 279.

der Anordnung der Kostüme nicht billigen, haben wir wol kaum zu sagen. Aber man braucht sich auch nicht über jene Weise der früheren Zeit zu entsetzen. Auch hier wie bei der Dekoration ist vieles Sache der Konvention, und die großen Dramatiker der Spanier, Engländer und Franzosen fühlten sich durch das unhistorische Kostüm, das die Schauspieler zu ihrer Zeit trugen, in keiner Weise beengt. Shakespeares und Calderons Stücke wurden von den Schauspielern in der Tracht ihrer Zeit dargestellt, und noch im vorigen Jahrhundert hat Garrick keine andere Weise, sich zu kostümieren, gekannt. Höchstens gab man als Andeutung eine leichte Zuthat zum modernen Kleid, dem römischen Krieger einen antiken Helm oder einen Mantel, der an eine Toga erinnern konnte. Scarron erzählt in seinem Roman von einem umherziehenden Komödianten, der eine Nachtmütze mit verschiedenfarbigen Strumpfbändern aufputzt und zu einer Art Turban formt. Derselbe Künstler trägt Hosen wie die Schauspieler, wenn sie einen Helden des Altertums vorstellen.[1]) Mehr noch für Äußerlichkeiten dieser Art zu thun, hielt man nicht für nötig.

Der Respekt vor der historischen Treue, der realistische Sinn der Gegenwart kann sich schwer mit einer solchen Auffassung befreunden, und doch frägt es sich, ob nicht die ängstliche Sorge, in jedem Punkt dem geschichtlichen Charakter einer Zeit und eines Landes zu entsprechen, der modernen dramatischen Poesie sehr geschadet; ob nicht die Gelehrsamkeit den dichterischen Sinn gedrückt hat? Gerade die modernen Werke, die ganz in Lokalfarbe getaucht sind und die Menschen der verschiedensten Zeiten und Völker getreu so schildern wollen, wie die Geschichtsbücher sie uns zeigen, sind gar häufig unwahr und gespreizt bis zum Äußersten. Wo sind die modernen Römerdramen, die sich mit Shakespeares „Julius Cäsar“ oder selbst Corneilles „Horace“ vergleichen lassen? Die Helden dieser Tragödien aber trugen das spanische Kostüm, wie es im 16. und 17. Jahrhundert in Europa getragen wurde. Die erste Ausgabe des „Polyeucte“ (1643) ist mit einer Vignette geziert, welche den Helden des Stücks zeigt. Er ist dargestellt, wie er im Tempel die heidnischen Idole mit einem Hammer zerschlägt, und der Zeichner gab ihm den spanischen Wams, die kurzen, gepufften spanischen Hosen, Handschuhe und einen Federhut. Sicherlich war er so auf der Bühne erschienen. Noch Voltaire sah ihn in ähnlichem Anzug, nur hatte zu dessen Zeit das spanische Kostüm der französischen Hoftracht Platz gemacht. Aber damals noch wie früher nahm Polyeucte seinen Hut ab, wenn er beten wollte; noch immer zog er die Handschuhe aus, bevor er die Hände faltete, und Sever kam mit dem Hut auf dem Kopf, während Felix ehrerbietig vor ihm das Haupt entblößte.[2]) Wenn wir in den Ausgaben anderer Tragödien Kupfer finden, die sich in der Zeichnung des Kostüms mehr an die historische Wahrheit halten, darf uns das nicht beirren. Bringt z. B. der „Scävola“ des Pierre du Ryer (1647)

---

[1]) Scarron, Roman comique, chap. I, p. 9, édit. Victoire Fournel (Paris 1857, Jannet).

[2]) Vergl. Voltaires Kommentar zu „Polyeucte“, IV, 3, v. 107.

ein Bild, welches König Porsenna, Tarquinius und Mucius Scävola in altrömischer Tracht vorstellt, so können wir daraus nur schließen, daß der Zeichner sich bei der Ausschmückung des Buchs an die Geschichte gehalten habe, nicht aber, daß die Schauspieler bei der Aufführung in römischem Gewand erschienen seien.[1]) Voltaire bringt eine ähnliche Notiz wie über „Polyeucte“ auch über die Aufführung des „Cinna“. Er bezieht sich in seinem Kommentar auf einen Ausspruch Fénelons über die allzu prunkhafte Sprache, welche man oft in der Tragödie den Römern gebe, und fügt hinzu. „Der Erzbischof von Cambray hatte umsomehr Recht, dieses falsche Pathos zu tadeln, als die Schauspieler zu seiner Zeit diese Schwäche durch eine lächerliche Übertreibung in der Kleidung, der Deklamation und dem Spiel noch fühlbarer machten. Augustus erschien in der Haltung eines Matamore; er trug eine Perücke, die vorn bis zu den Hüften herabfiel und mit Lorbeerblättern ausstaffiert war. Darüber trug er einen Hut mit zwei Reihen roter Federn. So von gallischen Gauklern auf einer kleinen Bühne dargestellt, bekam Augustus einen sonderbaren Charakter. Er setzte sich auf einen riesigen Lehnsessel, zu dem man zwei Stufen emporstieg, und Maxime und Cinna saßen auf zwei kleinen Tabourets. Die hochtrabende Deklamation entsprach vollkommen diesem Aufputz, und besonders verfehlte Augustus nicht, auf Cinna und Maxime mit edler Verachtung herabzublicken“.[2])

In Mairets „Sophonisbe“ findet sich allerdings ein Vers, der für eine größere Rücksicht auf historisches Kostüm zu sprechen scheint. Massinissa sieht am Schluß des vierten Akts einen Soldaten herbeieilen und fragt, was der Krieger „in römischer Tracht“ bringe? Indessen ist schon oben bemerkt worden, daß man sich, um ein besonderes Kostüm anzudeuten, oft mit kleinen Abzeichen begnügte, und so mag es auch dort gewesen sein. Denn daß man zur Zeit Mairets die Kostümfrage anders aufgefaßt und die historische Wahrheit sorgfältiger zu bewahren gesucht hätte, ist undenkbar. Wenn man das Publikum einmal daran gewöhnt hat, auch in dieser Hinsicht eine gewisse Treue zu fordern, so kann man nicht mehr zu der naiveren Art zurückkehren. Zudem beweisen uns andere Berichte über die Aufführungen von Mairets „Sophonisbe“, daß das Publikum damals durchaus nicht an den Realismus der Inscenierung gewöhnt war. König Siphax erschien im Lauf des Stücks als Gefangener in Ketten, und selbst diese schienen schon zu viel. Sie beleidigten das ästhetische Gefühl jener Zeit. Darum riet auch Corneille später, solche äußeren Mittel wegzulassen. „Das Gefängnis, in das ich Ageus werfen lasse, bietet einen unangenehmen Anblick, den ich zu ver-

[1]) Le Scévole de M. Du Ryer. Paris 1647, chez Antoine de Sommaville.

[2]) Voltaire, Kommentar zu „Cinna“, II, 1, v. 3. Daß noch Molière, der sich auch mit tragischen Rollen abgab, als Cäsar in Corneilles „Pompée“ mit einem großen Lorbeerkranz erschien, geht aus den Spottversen seiner Gegner hervor:

> Sa perruque qui suit le côté qu'il avance
> Plus pleine de laurier qu'un jambon de Mayence...

heißt es in dem „Impromptu de l'hôtel de Condé“, sc. 4, v. 24.

meiden rate. Gitter, welche den Schauspieler vom Publikum trennen und mehr als die Hälfte seiner Person verbergen, haben zur Folge, daß die Handlung schleppend wird. Manchmal läßt es sich nicht vermeiden, und einige der Hauptpersonen müssen auf der Bühne verhaftet werden: aber dann begnügt man sich besser damit, ihnen Wächter zu geben, welche ihnen überall folgen und weder Schauspiel noch Handlung beeinträchtigen."[1]) In „Polyeucte" diente darum der Saal, in dem sich auch die anderen Personen trafen, zugleich als Gefängnis des Märtyrers, und seine Haft war, wie schon früher gesagt wurde, nur durch die ihn begleitenden Wächter angedeutet.

Im Lustspiel und in der Posse fand man solch ängstliche Rücksicht nicht für nötig. Die Würde eines Kunstwerks, die sich auch in der einheitlichen Form zeigen sollte, wurde hier nicht beansprucht. Darum erlaubten sich die Dichter des Lustspiels größere Freiheit in der Anordnung und dem Wechsel der Scenen. Der „Menteur" spielt an zwei ganz verschiedenen Orten, die nach Unterdrückung der kombinierten Dekoration auch auf der Bühne durch zwei Scenerien deutlich unterschieden wurden. Ähnlich verhielt es sich mit den übrigen Lustspielen. Daß später das höhere Lust- und Charakterschauspiel, wie der „Misanthrope" und „Tartufe", sich an die strenge Weise der Komposition hielt, kann nicht überraschen. Dieselbe Freiheit, welche das Lustspiel und die Posse für den Bau und die Haltung ihrer Stücke bewahrten, besaßen sie auch für die Kostüme. Von der feinen, modischen Tracht der vornehmen, adeligen Gesellschaft und der solid einfachen Kleidung des Bürgerstands bis herab zur bunten, phantastischen Jacke des Lustigmachers fanden alle Kostüme ihre Anwendung. Besonders in der Posse war der tollen Laune alle Freiheit gelassen. Und darum wurde sie auch noch längere Zeit mit der Maske gespielt, wie ja auch die Damen unter den Zuschauern das Gesicht unter einer Halbmaske verbargen. Solange die Frauenrollen durch junge Leute dargestellt wurden, trugen diese eine Maske, was umso weniger auffiel, als die Damen im gewöhnlichen Verkehr auf der Straße und auf Reisen noch lange die Maske gebrauchten. Besonders wurden die alten Dienerinnen (les nourrices) und die Soubretten, deren Sprache mehr als frei war, von jungen Leuten dargestellt, nachdem schon lange Schauspielerinnen in den feineren Rollen auftraten. Daß Corneille in seiner „Galérie du Palais" die gemeine „Nourrice" durch eine Zofe ersetzte und sie von einer Schauspielerin darstellen ließ, ist schon gesagt worden. Aber auch die Männer maskierten sich öfters auf der Bühne. In der „Suite du Menteur" erzählt der Diener seinem Herrn, daß man ihn in Paris aufs Theater gebracht habe und selbst den seligen alten Herrn mit der Maske spiele.[2]) Andere, zumal die Clowns der Posse, die durchtriebenen Diener, die in dem Kostüm der italienischen Zanni auf-

---

[1]) Corneille, „Examen" zu Médée.

[2]) Corneille, Suite du Menteur, I, 3, 42:

„Votre feu père même est joué sous le masque".

traten, puderten sich das Gesicht.[1]) Von Molière wissen wir, daß er noch den Mascarille in seinen „Précieuses ridicules“ mit einer Maske gab.

Einen merkwürdigen Einblick in das bunte Treiben der Schauspieler hinter der Scene gewährt uns Rotrou in seinem „Saint-Genest“. Der römische Schauspieler Genest (Genesius) bespricht sich in der ersten Scene des zweiten Akts, während er sich ankleidet und seine Rolle überblickt, mit dem Dekorateur und sagt ihm, daß er etwas mehr für die Schönheit der Coulissen hätte thun sollen. In der dritten Scene sehen wir eine Schauspielerin Marcelle, welche ihr Kostüm bereits angelegt hat und, ebenfalls mit der Rolle in der Hand, von ihren Triumphen träumt.[2])

Schließlich sei noch mit einem Wort des Vortrags und des Spiels gedacht. Wir haben zwar nicht viel genaue Angaben über die Art, in welcher die Schauspieler die Verse recitierten, und wie weit sie in ihrem Spiel realistisch waren, aber soviel ersehen wir doch, daß der Unterschied der älteren Spielweise von der neueren groß war. Es liegt dies in der Natur der Sache. Wie in der Beredsamkeit die Art des Vortrags sich fortwährend ändert und der Mode unterworfen ist, so auch die dramatische Kunst. Man spielt heute in Frankreich ganz anders als vor hundert Jahren, sowie man damals anders auf den Brettern redete, als man es im 17. Jahrhundert gethan hat. Dennoch zwang der strenge Charakter der französischen Tragödie, der sich während zweier Jahrhunderte erhielt, auch den Schauspieler, gewisse Regeln immer zu beobachten. Die Tragödie war durch die Forderung

[1]) Scarron, Rom. com., I, ch. 5, S. 27: „Il se farinoit à la farce“.

[2]) Rotrou, Le véritable Saint-Genest, II, 1. Saint-Genest zum Dekorateur über die Dekoration:

Il est beau; mais encor, avec peu de dépense,
Vous pouviez ajouter à sa magnificence,
N'y laisser rien d'aveugle, y mettre plus de jour,
Donner plus de hauteur aux travaux d'alentour,
En marbrer les dehors, en jasper les colonnes,
Enrichir leur timpans, leurs cimes, leurs couronnes
Mettre en vos coloris plus de diversité,
En vos carnations plus de vivacité,
Draper mieux ces habits, reculer ces paysages,
Y lancer des jets d'eau, refondre leurs ombrages;
Et surtout en la toile où vous peignez vos cieux
Faire un jour naturel, au jugement des yeux;
Au lieu que la couleur m'en semble un peu meurtrie.

Le décorateur

Le temps nous a manqué plutôt que l'industrie.

In der dritten Scene kommt Marcelle (achevant de s'habiller et tenant son rôle):

Dieux! comment en ces lieux faire la comédie?
De combien d'étourdis j'ai la tête étourdie!
Combien, à les ouïr, je fais de languissans!
Par combien d'attentats j'entreprends sur les sens!
Ma voix rendroit les bois et les rochers sensibles;
Mes plus simples regards sont des meurtres visibles. etc.

der Einheiten in gewisser Hinsicht realistisch; sie begab sich aber durch die Behandlung des Dialogs, die eigentümliche Zeichnung der Charaktere und die ängstliche Scheu vor jeder Handlung auf der Bühne, kurz durch ihre ganze sonstige Haltung auf ein ideales Gebiet. Diesen doppelten Charakter trug auch das Spiel der Künstler. Nur muß man dabei nicht außer acht lassen, daß man im 17. Jahrhundert sich stärkerer Nerven als heute rühmen konnte, und daß man auch im Theater gern grelle Farben und entschiedenen Ton liebte. Noch bis zum heutigen Tag spricht der französische Schauspieler eine tragische Rolle anders, als sie von einem nordischen Künstler gegeben wird. Daran ist zum Teil schon der Alexandriner Schuld, dessen ganzer Bau in seiner Regelmäßigkeit, seinem Tonfall und durch den Zwang der Reime dem Vortragenden eine schwere Arbeit auferlegt, nur um nicht in Monotonie zu verfallen. Der französische Künstler hat unendliche Mühe, diese Klippe zu vermeiden; er sucht nach Nüancen, nach Harmonie und Abwechslung, wo der englische und deutsche Schauspieler den fünffüßigen jambischen Vers einfach behandeln und fast wie in Prosa reden kann. Das französische Publikum freut sich darum auch mehr als ein anderes an dem Klang des schön dahinrollenden Verses. Der Schauspieler gefällt ihm, der die vornehme tragische Sprache mit besonderer Rücksicht auf den Wohlklang behandelt, sie bald im Donnergang dahinbrausen, bald wieder in langsamem Vortrag voll und gewichtig ins Ohr fallen läßt, ohne daß jede Nüance der Deklamation gerade dem Inhalt des Verses völlig entspräche. Dies ist die alte Tradition der Tragödie, während die französischen Künstler im Schau- und Lustspiel den natürlichen Ton bewahren und, wie bekannt, in der meisterhaften Einfachheit und Harmonie des Spiels unübertroffen sind.

In früheren Zeiten war die ebenerwähnte Art der Recitation in der Tragödie noch bedeutend stärker, und der Vortrag näherte sich öfters dem Recitativ. So verspottet Molière in seinem „Impromptu du Versailles“ die emphatische Weise der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne, die einem König selbst in einfachen Scenen immer einen „ton de démoniaque“ geben, und z. B. in Corneilles „Horace“ Curiatius und Camilla einander anschreien lassen [1]). Wenn das noch zur Zeit Molières

[1]) Molière, „Impromptu de Versailles“, sc. 1. Molière erzählt dort von einem Stück, das er früher einmal zu schreiben beabsichtigt. Darin hätte er einen Dichter und einen Schauspieler zusammenbringen wollen. Der Schauspieler hätte zur Probe einige Verse aus dem „Nicomède“ in einfacher Weise vorzutragen und der Dichter ihn zu unterbrechen: „Comment! vous appelez cela réciter? C'est se railler; il faut dire les choses avec emphase. Ecoutez-moi.“

(Il contrefait Montfleury, comédien de l'hôtel de Bourgogne)
„Te le dirai-je, Araspe?“ etc.

Voyez-vous cette posture? Remarquez bien cela. Là, appuyez comme il faut le dernier vers. Voilà ce qui attire l'approbation et fait faire le brouhaha. Mais, Monsier, auroit répondu le comédien, il me semble qu'un roi qui s'entretient tout seul avec son capitaine des gardes, parle un peu plus humainement et ne prend guère ce ton de démoniaque.... Dann folgt eine Stelle aus „Horace“: „Voici comme il faut réciter cela. (Il imite Mlle. de Beauchâteau,

der herrschende Ton auf der Bühne war, wieviel mehr muß er früher daselbst heimisch gewesen sein! Waren doch die Monologe deshalb hauptsächlich bei den Schauspielern beliebt, besonders wenn sie in Stanzenform gefaßt waren, weil sie eine schöne Deklamation erlaubten. Wir würden heute sagen, weil man darin recht schreien konnte. Voltaire bestätigt das in seinem Commentar zu „Horace" (III, 1). „Die Schauspieler verlangten damals Monologe. Die Deklamation und besonders der Vortrag der Frauen ähnelte dem Gesang. Die Dichter waren ihnen hierin willfährig."

Suchen wir uns nach dem Gesagten in die Vergangenheit zurückzuversetzen und folgen wir der Menge, wie sie sich eines schönen Nachmittags zur Zeit der prunkvollen Regentschaft in das Schauspielhaus des „Hôtel de Bourgogne" in der Rue Mauconseil drängt. Wol fühlen wir uns darin anfangs seltsam befangen. Das starke Parfum des 17. Jahrhunderts hat uns etwas Befremdendes, es betäubt uns den Sinn. Aber wenn wir uns nur ein wenig an diese Luft gewöhnt haben, schwindet der erste Eindruck. Eine längst versunkene Welt ersteht vor unseren Blicken zu neuem Sein. Immer lebendiger wird das Bild. Der von einigen Kerzen spärlich beleuchtete Saal füllt sich, in dem Parterre steht die ungeduldige, unruhige Menge, in der Logenreihe nehmen vornehme Herren neben feinen Damen mit Halbmasken Platz; auf einer besonderen Bank lassen sich die Kollegen des Verfassers, die dramatischen Dichter und die Kritiker nieder.[1]) Auf der Bühne selbst engen auf jeder Seite einige Reihen Zuschauer den schmalen Raum noch mehr ein, und zwischen ihnen beginnen die Künstler ihr Spiel. Es ist das rechte Publikum für diese Stücke. Es versteht noch so manches, was den Späteren fremd erscheint, denn es lebt noch in der Welt der Ideen und Empfindungen, die der Dichter, wenn auch verklärt, in seinem Werk zur Darstellung bringt. So sind Schauspieler und Publikum durch das Bewußtsein gegenseitigen Verhältnisses, geheimer Sympathie verbunden. Voll Spannung und nicht ohne Gefühl des Schauers sehen wir den Brettern des „Hôtel Bourgogne" wunderbare Gestalten entsteigen. Schatten umschweben uns, Helden und Heldinnen der früheren Zeit, die sich bald zu wirklichen Menschen von Fleisch und Blut verkörpern. Die tote Scene belebt sich und hallt wieder von dem Ausdruck ritterlichen Edelsinns und zartfühlender Liebe. Bilder voll Leidenschaft

comédienne de l'hôtel de Bourgogne.) Voyez-vous comme cela est naturel et passionné? Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans le plus grandes afflictions" etc.

Man vergl. ferner die Stelle aus der Schrift „Avertissement du théâtre de M. M. Montfleury père et fils", 3 vols. (Paris 1739), mitgeteilt von Parfaict VII, 133: „On ignoroit alors au théâtre l'art de parler en récitant des vers tragiques; le spectateur étoit séduit par une prononciation cadencée, qui tenoit plus du chant que de la déclamation; l'acteur ne savoit émouvoir qu'en outrant les sentiments; la simple nature, ornée uniquement des graces nécessaires pour l'embellir sans la défigurer, eût paru froide..."

[1]) Eine interessante Stelle über diese besonderen Sitze der Dichter und Kritiker findet man in Du Ryers „Vendanges de Surênes", III, 2, 75 ff.

und Hoheit ziehen an uns vorüber und führen uns in ein Leben ein, das zu dem Gebaren der heutigen Welt in vielfachem Gegensatz steht, das uns aber durch seine bewußte Originalität den Beweis liefert, wie berechtigt es einst gewesen ist.

Mag die spätere Kritik noch so viel an jenen Dramen aussetzen: sie sind doch in Wahrheit der entschiedenste Ausdruck ihrer Zeit. Und darum zündet die kräftige Rede, darum facht das zarte Wort des Liebenden, wie die romantische That des Ritters die Begeisterung der Zuschauer zu hellen Flammen an. Die eben noch so laute Menge im Parterre lauscht in andächtiger Stille, um bald stürmischen Beifall durch den Saal erbrausen zu lassen.

Die französische Tragödie ist heute tot. Aber sie hat zweihundert Jahre lang gelebt und geherrscht, nicht bloß im eigenen Land, sondern auch bei den Nachbarvölkern. Sie war eine Macht, die Beachtung erheischt, und die Grundlage zu dieser Größe haben Corneille und die aristokratische Gesellschaft in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gelegt.

XII.

Die philosophische Arbeit.

Descartes.

Neben der Entwicklung auf dem politischen, kirchlichen und socialen Gebiet, die auch von dem schwächsten Auge bemerkt werden konnte, neben der unverkennbaren Wandlung im künstlerischen und litterarischen Geschmack der Nation ging eine andere Bewegung einher, die zwar nicht so sehr in die Augen fiel, aber deshalb nicht weniger tiefgreifend in ihrer Wirkung war. Es ist dies die philosophische Bewegung. Die jeweilig herrschende Richtung in der Philosophie lehrt uns nicht allein die innerste Gedankenwelt einer Zeit und ihre Stimmung erkennen, sie zeigt auch deutlich den Weg, den die kommenden Generationen einschlagen werden. Unbemerkt, aber umso sicherer, dringen die Lehren der gerade geltenden Philosophie in alle Anschauungen des Lebens ein; sie beeinflussen die Wissenschaft, die Politik, die Litteratur. So herrschte Kant während des vorigen Jahrhunderts in Deutschland, so machte sich später die Lehre Hegels geltend, und welche Rolle im Leben der heutigen Zeit der Satz Darwins vom Kampf ums Dasein spielt, ist bekannt. Darum ist es keine müßige Frage, wenn wir nach der philosophischen Arbeit des 17. Jahrhunderts in Frankreich forschen. Erst wenn wir diese verstehen, wird uns das Wesen der ganzen Zeit und dadurch auch der Charakter der litterarischen Thätigkeit vollkommen verständlich. Es kann uns nicht in den Sinn kommen, eine erschöpfende Geschichte der fransösischen Philosophie in jener Zeit zu geben. Nur soweit sie zur Litteraturgeschichte gehört und diese erklären kann, darf sie hier ihren Platz finden.

Die Scholastik hatte Jahrhunderte lang ihre Herrschaft bewahrt, bis sie in der Zeit der Renaissance und der Reformation nicht mehr genügte, und ein neuer, kräftiger Hauch das Geistesleben der Völker erfrischte. Aber die Reformationsversuche weckten den Widerstand, und so lang fanatisch erregte Parteien in blutigem Kampf miteinander rangen, war an eine fortschreitende Geistesarbeit kaum zu denken. Schließlich mußte freilich aus der allgemeinen Verwirrung und dem Haß eine mildere Auffassung der Dinge und gegenseitige Toleranz erwachsen,

sowie auch die Morgensonne siegreich aus den dichten Nebeln der Nacht emporsteigt.

Wir haben gesehen, wie Montaigne und Charron als Kern ihrer Lehre die Ansicht von der Unsicherheit alles Urteils aufstellten, und einen gemäßigten Skepticismus empfahlen.[1])

Jedoch mit dem bloßen Zweifel mag sich die Menschheit nicht lange begnügen. Kaum hatten die Kämpfe ausgetobt, so begann die geistige Arbeit wieder aufs neue. Abermals wurde eine Reformation versucht, nicht minder gewaltig und folgenschwer als die kirchliche, die Reformation auf dem Gebiet des Denkens und der philosophischen Anschauung.

Der alte Kampf, der die Gemüter der Menschen von jeher beschäftigt und die Welt in zwei feindliche Lager spaltet, der Kampf zwischen den Geboten streng kirchlichen Glaubens und den Forderungen des logischen Denkens entspann sich schon unter Heinrich IV. aufs neue. Nach den Kriegen der Liga erhob sich die katholische Kirche wieder zu neuer Macht, und mit der Stärkung der Staatsgewalt ging die Kräftigung der Kirche Hand in Hand. Gleichzeitig lebten aber, wenn auch in schwachem Anfang, die philosophischen Studien wieder auf. Eine Zeit lang standen sich Theologie und Philosophie nicht gerade feindlich gegenüber. Doch bald wuchs die Bewegung; denn die Philosophie traute sich die Kraft zu, selbständig die Wahrheit zu finden. Freilich konnte das nicht mit Hilfe der alten Methode geschehen. In der Erkenntnis der Natur sah man nun das Mittel, zum Ziel zu gelangen, und diese Wendung machte eine längere Dauer des Waffenstillstands zwischen den beiden Gewalten unmöglich. Langsam, aber sicher bereitete sich der Umschwung vor, und dieser noch halb verdeckte Widerstreit erfüllte das 17. Jahrhundert. Der offene und erbitterte Kampf sollte erst in der darauffolgenden Epoche ausbrechen.

Gleich im Beginn der neuen philosophischen Bewegung zeigten sich zwei verschiedene Richtungen innerhalb derselben, eine sensualistisch-skeptische und eine idealistische Schule.

Die erstere erhob sich zuerst, und wurde besonders in England mächtig, während sie in Frankreich lange Zeit Mühe hatte, zur Geltung zu gelangen.

Italien war auch hier vorangegangen. Schon 1565 hatte Telesio mit seinem Werk über die Erforschung der natürlichen Ursachen den Weg gezeigt. Giordano Bruno, der begeisterte Apostel eines reinen Naturalismus, hatte seine Lehre mit dem Tod gebüßt (1600). England folgte. Man wendete sich vorzugsweise der Physik zu, mit welchem Namen man alles bezeichnete, was zur Sinnenwelt gehört, und strebte nach der Erkenntnis der Dinge und ihres innersten Wesens.

„Daß ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau alle Wirkenskraft und Samen,
Und thu' nicht mehr in Worten kramen!“

[1]) Siehe Teil I dieses Werks, Abschnitt II, S. 39 ff.

Diese Verse, die Goethe seinem von Wissensdurst gequälten Faust in den Mund legt, spiegeln wunderbar das Streben der englischen Philosophie des 17. Jahrhunderts wieder. Im Jahr 1620 veröffentlichte Francis Bacon sein Epoche machendes Werk, das Novum Organon, worin er der neuen Philosophie den Weg zeigte. Er verwies auf die Induktion als die allein richtige Methode, die von dem einzelnen ausgeht, um sich zu dem Allgemeinen zu erheben. Bacon lehrte, daß nur die genaue Beachtung vieler einzelnen Thatsachen, nur das Experiment, zur sicheren Erkenntnis der Wahrheit führt, und wurde damit der Begründer der modernen Wissenschaft.

Gleichzeitig mit Bacon lebte Thomas Hobbes (1588—1679), wenn auch seine Hauptwerke erst lange nach dem Novum Organon erschienen. Hobbes kam öfters nach Paris, lebte längere Zeit daselbst und trat in regen Verkehr mit den hervorragenden französischen Philosophen Gassendi, Descartes, Mersenne u. a. m. Wie er auf sie einwirkte, so erhielt er auch lebendige Anregung von ihnen, und zum erstenmal seit langer Zeit traten die beiden Länder, England und Frankreich, in lebendigere geistige Verbindung. Der Verkehr sollte immer stärker werden und das so lange feindlich abgeschlossene Inselreich von unberechenbarer Einwirkung auf Frankreich werden.

Hobbes bekannte sich offen zum Sensualismus; er lehrte, daß alle Beobachtungen, die der Mensch machen kann, nur mit Hilfe der Sinne vor sich gehen, daß jeder Gedanke, jede Erkenntnis des Menschen auf der Thätigkeit der Sinne beruht. Wir können die Dinge selbst nicht erkennen, sondern haben nur Sinneseindrücke von ihnen, welche je nach dem Zustand unserer Sinne sich ändern. So ist unsere Erkenntnis mangelhaft, unser Wissen schwankend. Empfinden und Denken sind nach Hobbes nur verschiedene körperliche Vorgänge, bedingt durch Veränderungen im Körper. Alles Leben, alles Sein beruht auf Bewegung, und der Mensch ist einer Maschine vergleichbar, die durch bestimmte Kräfte getrieben wird. Hobbes ist, was die Erkenntnislehre betrifft, Skeptiker, und wird zum Fatalisten, wenn er seine Lehre auf die moralische Welt anwendet.

Die sensualistische Philosophie hatte auch in Frankreich ihre Anhänger. Ihr Haupt war Pierre Gassendi (eigentlich Gassend), dessen Ansehen bei seinen Zeitgenossen groß war, wenn es auch später bei dem steigenden Ruhm seines Gegners Descartes Not litt. Gassendi stammte aus der Provence. Er war am 22. Januar 1592 zu Champtercier bei Digne geboren. Seine Eltern waren sehr arm, und bestimmten ihn, da er geistige Begabung zeigte, für die Kirche. Schon in seinen jungen Jahren erregte er Aufsehen durch sein Wissen; bald wurde er zum Lehrer an der lateinischen Schule in Digne ernannt, und studierte nebenher Theologie und scholastische Philosophie. Im Jahr 1617 wurde er als Professor nach Aix berufen, wo er die aristotelische Philosophie vortragen sollte, aber schon damals gegen sie auftrat. Die aristotelische Philosophie war im Lauf der Zeit so umgestaltet worden, daß von der ursprünglichen Lehre des Gründers wenig mehr erhalten war. Gassendi aber huldigte dem Skepticismus und sein erstes Buch war gegen

die Aristoteliker gerichtet.[1]) Gassendi fand viele Freunde, wurde später Abbé in Digne, und Richelieu übertrug ihm 1641 eine Lehrkanzel der Mathematik in Paris. In der Hauptstadt trat er in regen Verkehr mit den vorzüglichsten Gelehrten und Denkern seiner Zeit, mit Hobbes, Descartes, La Mothe, Le Vayer u. a. Mit Galilei tauschte er Briefe. Aber er trat mit seinen Werken nicht hervor, sondern begnügte sich zumeist mit dem direkten Einfluß, den er auf seine zahlreichen Schüler ausübte. Er starb den 24 Oktober 1655, und erst nach seinem Tod wurden seine philosophischen Hauptschriften veröffentlicht.[2])

Bayle nennt in seinem „Dictionnaire historique et critique" Gassendi den größten Philosophen unter den Philologen, und den größten Philologen unter den Philosophen. Das Urteil ist nicht ohne Ironie, und beweist, daß Bayle der Lehre Gassendis keine höhere Bedeutung zuschrieb. Aber wenn dies auch richtig ist, dürfen wir sie doch nicht übersehen. Gassendi war der Vertreter einer in der ersten Hälfte seines Jahrhunderts sehr verbreiteten Anschauung, die er in seiner Weise mäßigend zur öffentlichen Geltung brachte. Heinrich Ritter sagt von ihm sehr richtig in seiner „Geschichte der Philosophie": „Je weniger nun Gassendi darauf Anspruch machen kann, durch eigene Erfahrungen zu glänzen, umso geeigneter ist die Sammlung seiner Meinungen, uns ein Bild von der Stimmung unter den philosophierenden Gelehrten zu geben, wie sie unter den Einflüssen der Reform Bacons und ehe der Rationalismus der cartesianischen Schule durchdrang, sich im allgemeinen gestaltet hatte."[3])

Gassendi erhob sich an dem Schluß einer langen Entwicklung. Er stand an dem Ausgang aus der Scholastik, welche die Philosophie zu einer Dienerin der Theologie gemacht hatte, und gänzlich konnte er sich von den Fesseln der Lehren, die so lang geherrscht hatten, nicht lösen. Zudem war er Geistlicher und hatte eine theologische Erziehung gehabt. So scharfen und feinen Geistes er auch war, konnte er das doch nie verleugnen, und er zeigte sich oft schwankend und unbestimmt. Vor allem betonte er, daß man die religiösen und kirchlichen Fragen völlig von der Philosophie scheiden müsse. Was die katholische Kirche als Glaubenssatz lehre, sei unbestreitbar und über jeden Zweifel erhaben. Damit hatten sich schon frühere Philosophen geholfen, und auch Bacon hatte erklärt, daß die Forschung durch die Religion beschränkt bleiben müsse.[4]) Ob diese Aussprüche durch die Vorsicht diktiert waren, ob sie die innerste Überzeugung enthielten, bleibe dahingestellt. Wir können

---

[1]) „Exercitationes paradoxicae adversus Aristotelaeos" (Grenoble 1624).

[2]) Syntagma philosophiae Epicuri cum refutationibus dogmatum quae contra fidem christianam. (Lyon 1658, 3 Bde. Fol.) — Syntagma philosophicum. (Lyon 1658, 2 Bde.) Daneben hatte er viele Schriften mathematischen und astronomischen Inhalts verfaßt.

[3]) H. Ritter, Geschichte der Philosophie, 10. Band, S. 566.

[4]) Siehe Teil I dieses Werks, Abschnitt II, S. 41. — Bacon, Interpretation of nature p. 72: „Knowledge is to be limited by religion."

uns vorstellen, daß Gassendi, der von Jugend auf unter dem Einfluß der Theologie stand, es für möglich hielt, den Kirchenglauben und die Philosophie miteinander zu vereinen. Hat man doch auch bis zur heutigen Zeit ähnliche Versuche einer Versöhnung der beiden Gegensätze gewagt.

Überall aber, wo die Rücksicht auf die Lehre der katholischen Kirche nicht ins Spiel kam, sprach Gassendi frei und kühn. Er erklärte sich für Epikur, dessen Atomenlehre und Ethik die Grundlagen seiner Philosophie wurden. Dabei fand er sich in vielfacher Übereinstimmung mit Hobbes, mit welchem er wahrscheinlich persönlich verkehrte. Seine Erkenntnißlehre und seine Lehre von der Seele erinnern beide an die Behauptungen des englischen Philosophen. Auch Gassendi findet, daß jede Erkenntnis durch die Sinne vermittelt wird. Die Seele vergleicht er mit einer leeren Tafel, auf der die Sinne niederschreiben, was sie bemerken. Der menschliche Verstand besitzt somit nichts, was ihm nicht durch die Sinne gegeben worden wäre. Dabei greift Grassendi auf die Atomenlehre des Epikur und des Lucrez zurück. Auch Bacon und Hobbes hatten auf die kleinsten Formen in der Körperwelt ihre besondere Aufmerksamkeit gerichtet. Gassendi nennt die Körper, welche keine Kraft der Natur mehr teilen kann, Atome. In ihnen sieht er das eigentlich Wirkliche, das wahrhaft Bestehende. Die Atome haben Ausdehnung und Form, sonst aber keine sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften. Sie sind in fortwährender Bewegung und bilden in immer neuem Wechsel die verschiedensten Erscheinungen. Je nachdem sie sich zusammensetzen, bilden sie Körper, die wir wahrnehmen können, und welche die mannigfaltigsten Eigenschaften besitzen. Die Wärme, das Licht, die Farbe, der Ton sind nur durch die Zusammensetzung und Bewegung der Atome zu erklären. Die moderne Chemie sucht, wenn auch auf anderem Weg, nach einem ähnlichen Ergebnis. Es ist ihr gelungen, die verschiedensten Körper als das Resultat der Verbindung weniger Grundelemente zu erkennen, und sie verzweifelt nicht, auch diese wenigen Elemente noch weiter aufzulösen und ein einziges als Grundstoff aller übrigen zu finden. Das wären dann die Atome Epikurs und Gassendis. Freilich können diese ihre Atomenlehre nicht beweisen, und Gassendi erklärt sie für eine „wahrscheinliche Hypothese“. Aber er tröstet sich, daß der Mensch niemals über Hypothesen hinauskomme und Klarheit erst im künftigen Leben finden werde. Denn Gassendi glaubt trotz seiner sensualistischen Lehre an die Unsterblichkeit der Seele. Da die Atome in steter Bewegung sind, muß man wol fragen, woher der erste Anstoß zu dieser Bewegung rührt? Da sie sich nicht von selbst in Bewegung setzen können, muß der Anstoß von außen kommen, und Gassendi nimmt somit eine fremde äußere Ursache aller Dinge an, mit anderen Worten Gott, der somit als der Schöpfer der Welt erkannt wird. So wie Gassendi den Glauben an Gott festhält, klammert er sich auch an den Glauben an die Existenz einer unsterblichen Seele. Er unterscheidet im Menschen die vernünftige und die tierische Seele. Letztere ist materiell, erstere unkörperlich. Auf diese Ausführungen, die mit seiner Erkenntnislehre schlecht harmonieren, brauchen wir nicht weiter einzugehen, zumal er selbst sagt, daß er über

die Frage der menschlichen Seele nur lallend etwas Wahrscheinliches sagen könne.

Wie Hobbes streng logisch seine Lehre ausbildete und den freien Willen des Menschen leugnete, so hätte Gassendi, von denselben Anschauungen ausgehend, zu ähnlichen Resultaten gelangen müssen. Die Atomenlehre führt leicht zu einem gewissen Fatalismus. Wenn alles Leben, alles Körperliche von der Bewegung der Atome herzuleiten ist, die Atome aber sich nach bestimmten Gesetzen bewegen, kann von freiem Willen der Menschen kaum noch die Rede sein. Aber Gassendi nimmt die Lehre vom freien Willen doch in sein System auf, wenn seine Beweisführung auch sehr schwach ist. Der Verstand dringt, sagt er, in seiner Erkenntnis sehr oft nur bis zur Wahrscheinlichkeit, nicht bis zur Gewißheit vor. In solchen Fällen erhält er sich indifferent, und diese Indifferenz erlaubt dem Menschen, zwischen zwei entgegensetzten Handlungen nach freiem Willen zu wählen.

Bedeutender erscheint Gassendi in seiner Ethik, in welcher er Epikurs Lehre von der Lust als dem höchsten Glück aufnahm und ausführte. Die Lust besteht aber nach Epikur keineswegs in der Befriedigung der Sinnlichkeit, sondern in der Schmerzlosigkeit des Körpers und der Ruhe des Geistes. Dieses Glück zu erreichen, muß der Mensch sich von jeder Leidenschaft frei halten, von keiner Reue gequält sein. Daß diese Lehre zum Egoismus führt, ist klar. Gassendi spricht dies auch deutlich aus. Denn er stellt es als ein Naturgesetz auf, daß jeder sich mehr liebe als die anderen, und daß das gesellige und staatliche Leben nur auf einem Vertrag zwischen den Menschen beruhe, den ein jeder um seines Vorteils willen schließe, weil er der Hilfe der anderen Menschen bedürfe. In jener Zeit, da der Staat nach Alleinherrschaft strebte und alles auf sich bezog, war ein solcher Protest besonders bedeutsam. Über 100 Jahre später sollte Jean Jacques Rousseau in seinem „Contrat social“ die These aufs neue behandeln, sie aber zu einer furchtbaren Waffe der Revolution umgestalten.

Gassendi hat zahlreiche Schüler gefunden, denn seine Lehre entsprach den Anschauungen eines großen Kreises, und sie erhielt sich, wenn auch in bescheidenem Maß, während des ganzen Jahrhunderts lebendig. Für uns ist es weniger wichtig, seine Lehren im Einzelnen zu prüfen, und zu erkennen, wie weit er die Philosophie Epikurs umbildete und den Sensualismus Hobbes annahm, worin er sich widerspach oder schwankend schien; für uns ist wesentlich die Thatsache von Bedeutung, daß die sensualistische Lehre überhaupt schon in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich auftrat. Noch gelang es ihr nicht, eine dominierende Stellung zu erringen, denn der Geist der Zeit widerstrebte ihr. Aber eine beträchtliche Schule erhielt sich doch, und so fand Voltaire später den Boden vorbereitet, als er die englische Philosophie aufs Neue nach Frankreich verpflanzte und die Herrschaft der „Aufklärung“ begründete. In der Lehre Gassendis und seiner Freunde ersehen wir deutlich die vorbereitende Arbeit, welche die spätere Entwicklung erleichterte. Nicht wenige Anhänger Gassendis haben sich

auch in der Litteraturgeschichte einen Namen gemacht, und wir werden von einzelnen früher oder später zu reden haben. So zählten Chapelle, der lebenslustige Gefährte Boileaus und Racines, Furetière, der durch seinen „Roman bourgeois", sowie durch sein Wörterbuch und seinen Streit mit der Akademie die Aufmerksamkeit auf sich zog, zu den eifrigsten Schülern Gassendis. Cyrano Bergerac, der stürmische und talentvolle Führer einer eigentümlichen Opposition, von der im nächsten Abschnitt genauer die Rede sein wird, drängte sich Gassendi fast mit Gewalt als Schüler auf und nahm Teil an dem Unterricht, den derselbe seinen jungen Freunden Chapelle und Molière erteilte. Neben den Genannten findet man noch den Dichter Jean Hesnault, sowie François Bernier, der sich später durch seine großen Reisen in Asien einen Namen erwarb. Vor allen aber ist Molière hier zu nennen. Den größten Dichter Frankreichs unter seine Schüler gezählt zu haben, ist ein Ruhmesstrahl, der auf Gassendi verklärend fällt. Die humane Weltanschauung des Lehrers, der den Sinnen ihr Recht beließ und sich von jeder ängstlichen Einseitigkeit fernhielt, ging auf den genialen Schüler über. Gewiß hat Molière das Beste aus sich selbst geschöpft, aus dem reichen Schatz seines tiefen Gemüts und seines hohen Geistes, aber ebenso sicher dürfen wir annehmen, daß die Bekanntschaft mit den Lehren Epikurs und das Versenken in das poesie- und gedankenvolle Gedicht des Lucrez von höchster Wirkung auf ihn gewesen sein muß. Lucrez galt im Kreise Gassendis ganz besonders hoch, wie die Versuche der Schüler, ihn ins Französische zu übertragen, beweisen. Jean Hesnault arbeitete an einer Übersetzung, verbrannte aber später auf Andringen seines Beichtvaters die sündige Arbeit. Auch Molière hatte eine solche begonnen, veröffentlichte sie aber nicht und fügte nur ein kleines Bruchstück davon in freiester Bearbeitung in seinen „Misanthrope" ein.[1]) Viel später noch hielt Fénelon es für nötig, in seinem „Traité de l'existence de Dieu" auf Epikurs Kosmogonie zurückzukommen, und ihre Widerlegung und somit auch der Lehre Gassendis zu versuchen.

Der sensualistischen Schule, die ihren Hauptsitz in England hatte, und in Frankreich von Gassendi vertreten wurde, stellte sich bald eine andere, spiritualistische Schule entgegen. Ihr Begründer war Descartes, wol der größte Philosoph Frankreichs, gewiß einer der größten Denker der neueren Zeit. Nur selten zeigt sich das äußere Leben eines Mannes in so völliger Harmonie mit seinem Charakter und inneren Wesen, wie bei Descartes. Er selbst hat uns in seinen Werken höchst anziehende Mitteilungen über sich und sein Leben gemacht. So wenig er auch dabei von großen Ereignissen oder besonderen Thaten zu reden hatte, wußte er doch seinen Schilderungen einen besonderen Reiz dadurch zu geben, daß er uns in die innerste Werkstätte seines Geistes blicken ließ, und durch seine Biographie einen Schlüssel zum Verständnis seiner Lehre gab.

---

[1]) „Le misanthrope", II, sc. 4. Eliantes Rede über die Verblendung der Liebenden. Das Manuskript ist später von der Witwe Molières um 600 L. an den Buchhändler Barbin verkauft worden. Dieser wagte nicht, es dann drucken zu lassen. Vgl. J. Loiseleur, Les points obscurs dans la vie de Molière, Paris 1877, S. 49.

René Descartes stammte aus einem alten vornehmen Geschlecht. Sein Vater war Parlamentsrat in Rennes, aber René erblickte das Licht der Welt auf einem Gut zu La Haye in der Touraine am 31. März 1596. Er war das dritte Kind, und seine Mutter erlag bald nach seiner Geburt einem Brustleiden. Ihre zarte Natur war auf ihn übergegangen, und er mußte mit großer Vorsicht und Schonung behandelt werden. Mit acht Jahren (1604) wurde er der königlichen Erziehungsanstalt zu La Flèche in Anjou übergeben. Heinrich IV. hatte sie gegründet und der Leitung der Jesuiten anvertraut. Hundert Söhne adeliger Familien sollten darin Aufnahme finden und allseitig ausgebildet werden. Der junge Descartes gehörte bald zu den besten Schülern. Je schwächer sein Körper erschien, desto mehr überraschte er durch die Kraft seines Geistes. Dabei verriet er schon frühe die methodische Richtung seines Verstands. Er lernte nicht allein mit großer Leichtigkeit, er prüfte auch den Wert des Gelernten und kam dabei zu besonderen Ergebnissen. Er hat sich darüber selbst ausgesprochen, und was er sagt, ist so schön, daß seine eigenen Worte hier folgen mögen:

„Ich glaube darin viel Glück gehabt zu haben“, sagte er in seinem „Discours de la méthode“, „daß ich schon seit meiner Jugend mich auf auf solchen Wegen angetroffen, die mich zu Betrachtungen und Grundsätzen führten, aus denen ich mir eine Methode gebildet, und durch diese Methode meine ich das Mittel gewonnen zu haben, um meine Erkenntnis stufenweise zu vermehren, und sie allmählich zu dem höchsten Ziel zu erheben, welches sie bei der Mittelmäßigkeit meines Geistes und der kurzen Dauer meines Lebens erreichen kann . . .“[1])

Was ihm die Schule bot, befriedigte ihn wenig. Nur in der Mathematik fand er genügende Klarheit und Ordnung, und nur sie schien ihm mit einer sicheren Methode zu arbeiten. Die anderen Wissenschaften konnten nicht, wie die Mathematik, mit solcher Gewißheit die Wahrheit ihrer Sätze behaupten, und darum gewann ihn die letztere. „Von Kindheit an bin ich für die Wissenschaften erzogen worden, und da man mich glauben machte, daß durch sie eine klare und sichere Erkenntnis alles dessen, was dem Leben frommt, zu erreichen sei, so hatte ich eine außerordentlich große Begierde, sie zu lernen. Doch wie ich den ganzen Studiengang beendet hatte, an dessen Ziel man gewöhnlich in die Reihe der Gelehrten aufgenommen wird, änderte ich vollständig meine Ansicht. Denn ich befand mich im Gedränge so vieler Zweifel und Irrtümer, daß ich von meiner Lernbegierde keinen andern Nutzen gehabt zu haben schien, als daß ich mehr und mehr meine Unwissenheit entdeckt hatte. Und ich war doch in einer der berühmtesten Schulen Europas, wo es nach meiner Meinung, wenn irgendwo auf der Erde, gelehrte Männer geben mußte. Ich hatte dort alles gelernt, was die übrigen dort lernten, und da mein Wissensdurst weiter ging als die Wissenschaften, die man uns

---

1) Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie, I, Band Descartes und seine Schule, 1. Teil, 2. Auflage, Anhang S. 4, München 1865, Bassermann. Die Citate aus den Descartes'schen Schriften sind alle der trefflichen Übersetzung entnommen, welche Fischer in dem „Anhang“ gegeben hat.

lehrte, so hatte ich alle Bücher, so viel ich deren habhaft werden konnte, durchlaufen, die von den anerkannt merkwürdigsten und seltensten Wissenschaften handelten. Dabei wußte ich, wie die anderen von mir urteilten, und ich sah, daß man mich nicht für weniger hielt, als meine Mitschüler, obwol unter diesen einige dazu bestimmt waren, an die Stelle unserer Lehrer zu treten. Endlich schien mir unser Jahrhundert ebenso reif und fruchtbar an guten Köpfen, als irgend ein früheres. So nahm ich mir die Freiheit, alle anderen nach mir zu beurteilen und zu meinen, daß es keine Wissenschaft in der Welt gebe, die so wäre, als man mich ehedem hatte hoffen lassen."[1])

Descartes prüft dann den Wert der einzelnen Wissenschaften, der Theologie, Philosophie, Philologie, der Medicin und der Rechtswissenschaft, und kommt zu dem bitteren Schluß, daß sie sowol wie die anderen Zweige des Wissens niemals zur Wahrheit führen, daß es aber gut ist, sie sämtlich geprüft zu haben, um ihren richtigen Wert zu kennen und sich vor Täuschung zu bewahren. „Und sehe, daß wir nichts wissen können!" Diesen Schmerzensruf Fausts hören wir auch von Descartes. Auch er hatte jene qualvolle Krisis durchzukämpfen, in der ihm alles, was er bis dahin hoch geschätzt hatte, zusammenbrach; wo seine Ideale sanken und ihm die ganze Welt als ein eitel leeres Trug- und Gaukelspiel erschien. Auch ihm wollte schier „das Herz verbrennen". Descartes sagt nichts von seinen inneren Kämpfen, weil es dort, wo er von seiner Methode spricht, wol am Platze war, zu zeigen, auf welchem Weg er sie gefunden, nicht aber, unter welchen Mühen er diese Bahn gegangen war. Er liebte es nicht, persönlich hervorzutreten, und nichts lag ihm ferner als Eitelkeit. Er fährt darum einfach in seiner Darstellung fort: „Deshalb gab ich das Studium der Wissenschaften vollständig auf, sobald das Alter mir erlaubte, aus der untergeordneten Stellung des Schülers herauszutreten. Ich wollte keine andere Wissenschaft mehr suchen, als die ich in mir selbst oder in dem großen Buch der Welt würde finden können, und so verwendete ich den Rest meiner Jugend auf Reisen, um Höfe und Herren kennen zu lernen, mit Menschen von verschiedener Gemütsart und Lebensstellung zu verkehren, mannigfaltige Erfahrungen einzusammeln, in den Lagen, in welche das Schicksal mich brachte, mich selbst zu erproben, und was sich mir immer darbot, so zu betrachten, daß ich einen Gewinn davon haben könnte. So befreite ich mich allmählich von vielen Irrtümern, die unser natürliches Licht verdunkeln und uns weniger fähig machen, auf die Vernunft zu hören. Nachdem ich einige Jahre darauf verwendet hatte, auf solche Weise in dem Buch der Welt zu studieren, und mit aller Mühe Erfahrungen zu erwerben, entschloß ich mich eines Tags, ebenso in mir selbst zu studieren, und alle Kräfte meines Geistes aufzubieten, um die Wege zu finden, die ich nehmen mußte. Und dies gelang mir nun, wie ich glaube, weit besser, als wenn ich mich nie von meinem Vaterland und meinen Büchern entfernt hätte."

---

[1]) Siehe „Discours" a. a. O.

Um sich einen solchen Lebensgang vorzeichnen zu können, muß man freilich in einer völlig unabhängigen Stellung sein. Descartes befand sich in dieser glücklichen Lage. Im Jahr 1613 ging er nach Paris, um sich dort in der vornehmen Gesellschaft auszubilden. Allein die Kreise, in die er trat, sagten ihm nicht zu. Die jungen Leute seines Standes hatten andere Interessen, andern Sinn. So verschwand er plötzlich aus ihrer lärmenden Schar und niemand wußte zu sagen, was aus ihm geworden war. In der Vorstadt Saint-Germain hatte er ein Haus gemietet und dort verbrachte er zwei Jahre in der Einsamkeit, hauptsächlich mit mathematischen Studien beschäftigt. Als man ihn endlich wieder auffand und in die Gesellschaft zurückführte, wahrte er doch seine ernste Weise. Da er viel Musik hörte, kam er auf den Gedanken, die Gesetze der Musik zu untersuchen. Aber lange hielt es ihn nicht mehr in Paris. Er wollte die Welt sehen und legte deshalb auf einige Zeit das Soldatenkleid an. Fischer sagt mit Recht, daß nur dem Soldaten damals die Welt offen gestanden habe. So darf es uns auch nicht wundern, wenn wir Descartes einmal im protestantischen, dann im katholischen Lager finden. Daß er Soldat wurde, war bei ihm weder Sache des Glaubens, noch Abenteuerlust, sondern Wissensdurst. Im Jahr 1617 trat er zunächst als Freiwilliger in die Armee des Oraniers ein. Der Waffenstillstand, der gerade herrschte, erlaubte ihm, sich mit den Ingenieurarbeiten, hauptsächlich der Befestigungskunst zu beschäftigen. Aber nach einiger Zeit trieb es ihn weiter. Er ging 1619 nach Deutschland und wohnte in Frankfurt der Wahl und Krönung Kaiser Ferdinands II. bei. Dann trat er wieder als Freiwilliger in das bayrische Heer ein. Auch hier kam er anfangs nicht dazu, den Krieg in seiner Wirklichkeit zu sehen. Die Bayern bedrohten zunächst Württemberg und bezogen, da diplomatische Unterhandlungen begannen, im Winter 1619—1620 ihre Quartiere an der Donau. Descartes verbrachte so einige stille Monate in Neuburg an der Donau, und hier scheint er in seiner geistigen Arbeit sehr gefördert worden zu sein. Denn fortwährend beschäftigte ihn die Frage nach der Wahrheit und dem Wesen der Dinge. Den 10. November 1619 bezeichnete er in seinem Tagebuch als den glücklichen Tag, an dem er eine wunderbare Entdeckung gemacht habe, und man wird wol nicht irren, wenn man annimmt, daß er damals den Ausgangspunkt für sein philosophisches System gefunden hat. Im Frühjahr 1620 rückte er mit den Bayern in Böhmen ein und wohnte wahrscheinlich der Schlacht am Weißen Berg bei, schloß sich im folgenden Jahr den Kaiserlichen an und machte unter Boucquoi den Feldzug in Ungarn gegen Bethlen Gabor mit. Nach dem Tod des Feldherrn, welcher in demselben Jahr bei Neuhäusel fiel, gab Descartes das Soldatenleben auf und beschloß, auf einem Umweg durch Norddeutschland und Holland nach Paris zurückzukehren. Er durchzog Brandenburg, Pommern, Mecklenburg, schiffte sich in Emden ein und wäre unterwegs ein Opfer der Matrosen geworden, wenn er nicht durch seine Kaltblütigkeit ihre Mordpläne vereitelt hätte. Im Februar 1623 kam er endlich wieder nach Paris zurück. Noch hatte er nichts veröffentlicht und doch stand er als Mathematiker im höchsten Ansehen.

In Paris fand er viele Freunde, besonders unter den Gelehrten. Ein Jugendfreund, der Klostergeistliche Mersenne, der sich in der Wissenschaft einen geachteten Namen erworben hatte, stand ihm besonders nahe. Aber die Verhältnisse scheinen ihm doch mißfallen zu haben. Er verkaufte seine Güter in Poitou, um sich ganz unabhängig zu machen, und ging dann über Florenz nach Rom. Im Jahr 1625 finden wir ihn wieder in Frankreich. Während der Belagerung von La Rochelle schloß er sich dem Gefolge Ludwigs XIII. an, denn die großen Belagerungsarbeiten interessierten ihn mächtig. Aber immer und überall blieb er, seinem Plan getreu, nur Beobachter. Er selbst sagt von seinen Wanderjahren: „Während der ganzen Zeit that ich nichts, als bald da, bald dort in der Welt umherzuschweifen, indem ich in den Komödien, die dort spielen, lieber Zuschauer als Akteur sein wollte, und da ich bei jeder Sache ganz besonders darauf achtete, was sie bedenklich machen und uns Anlaß zur Täuschung geben könnte, so schaffte ich im Lauf der Zeit aus meinem Geist alle Irrtümer mit der Wurzel fort, die sich ehedem hier eingeschlichen hatten. Nicht daß ich deshalb die Skeptiker nachgeahmt hätte, die nur zweifeln, um zu zweifeln, und immer unentschieden sein wollen, denn meine Absicht war im Gegentheile darauf gerichtet, mir Sicherheit zu verschaffen, und den schwankenden Boden und Sand bei Seite zu werfen, um Gestein oder Schiefer zu finden“.[1]) Den Ernst seines Strebens betont noch mehr, wenn er etwas weiter sagt: „So lebte ich nun nach außen ganz wie die Leute, die nichts zu thun haben, als ein angenehmes und harmloses Leben zu führen; die sich bestreben, ihre Vergnügungen von den Lastern zu trennen, und die, um ihre Muße zu genießen, ohne sich zu langweilen, alle ehrbaren Zerstreuungen mitnehmen. Doch unter dieser Außenseite ließ ich nicht ab, in meinem Plan vorwärts zu schreiten und in der Erkenntnis der Wahrheit vielleicht mehr zu gewinnen, als wenn ich nie etwas anders gethan hätte, als Bücher lesen und mit Gelehrten umgehen.“

Die Freunde hatten die große geistige Kraft Descartes' schon längst erkannt. Gewiß hatte er in ernsten Gesprächen schon manchen seiner kühnen Gedanken mitgeteilt und die Grundzüge des neuen Systems, das ihn beschäftigte, angedeutet. Aber er hatte geradezu Scheu vor der Öffentlichkeit, und es bedurfte der eindringlichen Vorstellungen seiner Freunde, um ihn zu dem Entschluß zu bringen, seine Ideen niederzuschreiben. In Paris schien ihm dies unmöglich; er mußte einsam und ungestört sein, wenn er sich in seine Gedankenwelt versenken und seine Ansichten in vollendetem Ausdruck klar und bestimmt hinstellen wollte. So zog er sich 1629 nach Holland zurück, wo er unerkannt leben und ohne Störung sich in seine Studien vertiefen, jederzeit aber, wenn er anregende Gesellschaft wünschte, unter gebildete Menschen treten konnte. War doch Holland durch die Bildung und den Kunstsinn seiner Bewohner, den Schwung des Handels, den Reichtum der Städte ebenso bekannt, wie durch den freiheitlichen, männlichen Sinn seiner Bürger. Descartes ver-

[1]) Siehe „Discours“, Kap. III, S. 27.

lebte nun eine Reihe von Jahren in diesem Land und schrieb hier die wichtigsten Werke. Dabei wechselte er häufig seinen Wohnort. Er lebte eine Zeit lang in Amsterdam, in Utrecht, in der Abtei Egmond, zu Leyden und in dem nahegelegenen Schloß Endegeest, zu Franecker und Leuwarden in Friesland, zu Harderwijk in Geldern und noch an manchem andern Ort, der in der Geschichte seines Lebens weniger wichtig ist. Was er im Geist bisher ausgearbeitet hatte, das wollte er nun in ein System geordnet niederschreiben. Er stellte sich die Aufgabe, die Wahrheit zu erforschen und das Geheimnis alles Seins aufzuklären, soweit dies möglich ist. So viele hatten das schon vor ihm versucht und waren gescheitert. Die Erfolglosigkeit der früheren Bestrebungen erkannte Descartes zunächst in den mangelhaften Methoden der Forschung, die man vor ihm angewendet hatte, und so war sein erstes Bestreben, eine bessere Weise der Untersuchung zu finden. Das führte ihn bald auf eine ganz neue Bahn. Im Jahr 1629 vollendete er in Franecker seine „Meditationes de prima philosophia". In ihnen findet sich bereits seine Hauptlehre dargestellt. Er geht darin von dem Punkt aus, auf den sich die Sensualisten gestellt hatten, daß er seine Wahrnehmungen durch die Vermittlung der Sinne empfangen hat, und daß die Sinne sich täuschen können, daß sie also keine absolute Gewißheit verschaffen. Dann aber geht er gleich einen entschiedenen Schritt weiter. Er will einmal an allem, was er früher glaubte, zweifeln, an den einfachsten Wahrheiten der Mathematik, wie an der Existenz Gottes. Alle Meinungen, die er bisher für wahr gehalten, will er einmal als Gebilde der Phantasie betrachten. „So will ich denn annehmen, daß nicht der allgütige Gott die Quelle der Wahrheit sei, sondern irgend ein böser und zugleich sehr mächtiger und listiger Dämon, der alle seine Kunst daran gesetzt habe, mich in Irrtum zu stürzen. Ich will meinen, Himmel, Luft, Erde, Farben, Formen, Töne und alles, was ich außer mir wahrnehme, seien Trugbilder der Träume, mit denen jener böse Geist meiner Leichtgläubigkeit nachstellt. Ich will mich selbst so betrachten, als ob ich weder Augen, noch Fleisch, noch Blut, noch irgend einen Sinn in Wahrheit, sondern alle diese Dinge nur in der Einbildung hätte." [1]) Doch wie Archimedes nur einen festen Punkt verlangte, um die Erde aus ihren Angeln zu heben, so rettet Descartes seine Welt, indem er in dem Wirbel dieses scheinbar allumfassenden Zweifels eine Überzeugung findet, die ihm sicher und unerschütterlich ist. Der Mensch mag sich noch so sehr und noch so oft täuschen, niemals wird er, solange er überhaupt denken kann, denken, daß er selbst nicht sei. So gelangt Descartes zu dem Fundamentalsatz seiner Philosophie: „Der Satz: ich bin, ich existiere, ist in dem Augenblick, wo ich ihn ausspreche oder denke, vollkommen wahr." [2])

Davon ausgehend, fragt nun Descartes weiter, wer er ist, nachdem er sich versichert hat, daß er ist. Auch hier will er alles entfernen, was irgendwie bezweifelt werden kann, selbst die Merkmale der körper-

---

[1]) Meditationes, 1. Betrachtung, S. 78.

[2]) Ibid. 2. Betrachtung, S. 81.

lichen Natur, selbst die Empfindungen, die Bewegungen. Denn auch im Traum glaubt man vieles zu sehen und zu empfinden, was doch der Wirklichkeit nicht entspricht. So kann alles von uns als zweifelhaft abgetrennt werden. „Das Denken allein kann von meinem Wesen nicht abgetrennt werden, ich bin, ich existiere: dieser Satz ist gewiß.“ . . . „Jetzt lasse ich nichts gelten, als was notwendig wahr ist. Also ich bin streng genommen ein denkendes Wesen, d. h. ein Wesen, welches zweifelt, einsieht, bejaht, verneint, will, nicht will, auch einbildet und empfindet . . . Ich sehe Licht, ich höre Geräusch, ich fühle Wärme — das alles ist falsch, denn ich schlafe. Aber daß ich mir einbilde zu sehen, zu hören, warm zu werden, das kann nicht falsch sein.“

Um zu beweisen, daß wir nicht die Körper, die wir sehen und betasten, am deutlichsten erkennen, führt Descartes ein Beispiel an. Er hat ein Stück Wachs vor sich, das kurz zuvor der Honigscheibe entnommen worden ist. Es hat noch etwas von dem Honiggeschmack, von dem Duft der Blumen; es ist kalt und hart. Doch es kommt dem Feuer nahe, verändert seine Gestalt, verliert seine Härte, verändert die Farbe, den Duft und wird zuletzt flüssig. Es ist noch dasselbe Wachs und doch etwas ganz anderes. Und so kann es unzählige Formveränderungen erleiden. Wir können es uns also nicht vorstellen, wir können es bloß denken, d. h. wir haben die geistige Einsicht, aus welchen Bestandteilen es gebildet ist. Der Sprachgebrauch beirrt uns hier. Wir pflegen zu sagen: wir sehen das Wachs, wenn es vorhanden ist, und sagen nicht: wir urteilen aus der Farbe oder der Figur, daß es vorhanden sei. Noch drastischer ist ein zweites Beispiel. Menschen gehen auf der Straße vor meinem Fenster vorüber. Ich sage, der Gewohnheit gemäß: ich sehe Menschen vorübergehen. Was aber sehe ich anderes, als Hüte und Kleider, unter denen auch Puppen stecken könnten? Daß es Menschen sind, urteile ich. Und so erfasse ich, was ich mit den Augen zu sehen wähne, lediglich durch die Urteilskraft meines Geistes. Auch die Körper werden nicht eigentlich von den Sinnen, sondern bloß vom Denken wahrgenommen. Ich nehme sie wahr, nicht weil ich sie betaste oder sehe, sondern weil ich sie denke.

So ist Descartes, von dem Skepticismus ausgehend, zur Gewißheit gelangt, und im geraden Gegensatz zu den Sensualisten ist die Existenz des Geistes für ihn das allein Wahre und Sichere. Wenn er aber gewiß ist, daß er selbst existiert, so fragt er nun weiter, was dazu erforderlich ist, daß er einer Sache gewiß werde. Und er findet das Kriterium der Gewißheit darin, daß er eine klare und deutliche Einsicht in diese Sache habe. „Alles, was ich klar und deutlich einsehe, ist wahr.“ So kann er an der Wahrheit des Satzes, daß zwei und drei zusammen fünf sind, nicht zweifeln, so wenig wie an dem Satz, daß jedes Quadrat vier Seiten hat. Damit ist wieder ein fester Boden gefunden, und Descartes geht nun abermals weiter und untersucht die Frage, ob ein Gott ist, und wenn er ist, ob er ein Lügengeist sein kann.

Um hierüber zur Klarheit zu kommen, prüft er zunächst die Natur seiner Vorstellungen. Er kommt dabei zu dem Satz, daß niemals ein

Etwas sich aus dem Nichts entwickeln kann, daß jedes Etwas die Wirkung einer erzeugenden Ursache ist. Ein Stein, der nicht vorhanden war, kann nur entstehen, wenn er von Etwas hervorgebracht wird, das entweder ebensoviel oder mehr in sich enthält. Etwas, das nicht warm war, kann nur von einem Wesen erwärmt werden, das Wärme hat. So ist es auch mit den Ideen. Eine Idee kann als Ursache nur Etwas haben, was zum mindesten ebenso viel Realität in sich hat, als diese selbst. Die Idee der Körper ist in unserer denkenden Natur enthalten: unser eigenes Wesen hat mehr Realität als die Vorstellung eines Körpers. Diese Ideen können also von uns gebildet werden. Aber e i n e Idee giebt es, die nicht von uns hat hervorgebracht werden können, die Gottesidee. Wir sind endliche Wesen und unvollkommen, so können wir die Ursache dieser Idee von einem vollkommenen Wesen nicht sein. Diese Idee kann uns nur von einem Wesen eingegeben worden sein, das die Fülle der Vollkommenheit in sich hat. Von allen Ideen, die wir besitzen, ist diese aber die klarste, und sie hat mehr objektive Realität, als jede andere. So giebt es folglich keine Idee, an der man weniger zweifeln könnte. Descartes fragt weiter, wie er zu der Idee von Gott gekommen sei? Aus den Sinnen hat er sie nicht geschöpft, noch ist sie ihm daraus unwillkürlich gekommen. Auch hat er sie nicht selbst gebildet, nicht erdichtet, denn er kann nichts von ihr abnehmen, ihr nichts zufügen. Sie ist ihm vielmehr angeboren, wie die Idee der eigenen Persönlichkeit. Daraus aber, daß wir die Idee eines vollkommenen Wesens in uns haben, folgt mit Sicherheit, daß dieses vollkommene Wesen existieren muß. Der vorzüglichste Beweis dafür liegt aber in dem Begriff von Gott selbst. Denn zu dem Begriff des vollkommenen ewigen Gottes gehört die Existenz. Fehlte diese, wäre die Vollkommenheit nicht erreicht.

Mit diesem Resultat hat Descartes viel gewonnen. Wenn Gott vollkommen ist, ist er auch wahrhaftig. Wenn er wahrhaftig ist, kann er die Menschen nicht zum Irrtum erschaffen haben. Betrügen wollen ist ja ein Zeichen der Bosheit. Wir Menschen wissen, daß wir zwar dem Irrtum ausgesetzt sind, aber wir sind nun auch gewiß, daß wir nicht irren können, wenn wir ein Objekt klar und deutlich erkannt haben. Somit fließt aus der Gewißheit von der Existenz Gottes jede andere Gewißheit.

Die weiteren Ausführungen Descartes' können wir noch kürzer behandeln, da sie zwar in der Geschichte der Philosophie zum Teil sehr wichtige Folgen hatten, aber auf die Geistesrichtung des 17. Jahrhunderts weniger Einfluß ausüben konnten. Nachdem Descartes die erwähnten Sätze festgestellt hat, geht er weiter zur Erforschung der Dinge und sucht die Naturphilosophie zu begründen.

Aus der Gottesidee ergiebt sich ihm die Lehre der beiden Substanzen, der denkenden Substanz, des Geistes, und der körperlichen Substanz, der Materie. Substanz ist nach seinem Ausdruck, was zu seiner Existenz keines anderen bedarf. Im höchsten Sinn ist daher nur Gott Substanz. Aber im weiteren Sinn nennt er Substanzen alle Dinge, die zu ihrer Existenz nur der Mitwirkung Gottes bedürfen. Jede Substanz

hat ein Attribut, das ihr Wesen ausmacht. Die Materie hat als Attribut die Ausdehnung, denn alles, was sonst noch vom Körper ausgesagt werden kann, setzt die Ausdehnung voraus. Das Attribut des Geistes ist das Denken. Sein Wille ist frei. Descartes betont dies ausdrücklich. „Ich kann mich nicht beklagen, daß der Wille oder die Willensfreiheit, die ich von Gott erhalten habe, nicht weit und vollkommen genug sei, denn in der That, ich mache die Erfahrung, daß dieses Vermögen frei ist von allen Schranken."[1]) Er steht damit wieder in offenem Gegensatz zu den Sensualisten, die mehr und mehr zur Leugnung des freien Willens gedrängt werden. Nach der Ansicht von Descartes haben Geist und Körper nichts miteinander gemein. Sie sind wol aneinander gebunden, aber ihre Vereinigung ist nur mechanisch; der Leib ist eine Maschine, zu der die Seele noch hinzutritt. Der Körper ist seiner Natur nach teilbar, der Geist ist es nicht. Die logische Folgerung aus diesen Sätzen ist denn auch die Überzeugung, die Descartes an anderer Stelle ausspricht, daß die Tiere, die keine Vernunft, d. h. keinen Geist haben, nur Maschinen, also ohne wirkliche Empfindung sind.[2])

Descartes muß diese Ideen schon reif in seinem Geist gehabt haben, denn er schrieb seine „Meditationes" in raschem Zug nieder. Noch im Jahr 1629 konnte er, wie gesagt, die Vollendung seiner Arbeit melden. Aber er scheute vor der Veröffentlichung zurück. Zuvor wollte er noch ein anderes Werk beendigen, das den praktischen Beweis liefern sollte, was man überhaupt mit seiner Methode erreichen könnte. Er plante ein großes naturwissenschaftliches Werk, das er „Le monde" betitelte, und das eine Reihe physikalischer Arbeiten über das Licht, die Himmelskörper, die Erde, die Ebbe und Flut, die Winde u. s. w. enthalten sollte. Drei Jahr lang arbeitete er an seinem Buch, von 1630—1633, bis er endlich seinem vertrauten Freund Mersenne die Vollendung auch dieses Werks melden konnte. Schon hofften die Pariser Freunde, daß sie die lang ersehnten Arbeiten, von welchen sie sich Großes versprachen, im Druck erhalten würden. Da hielt Descartes aufs neue ein, und schrieb von seiner Absicht, seine Papiere samt und sonders zu verbrennen. Die Veranlassung zu dieser überraschenden Meinungsänderung lag in der traurigen Kunde, welche ihm aus Rom zugegangen war. Im Jahr 1632 war Galileis Dialog über die Weltsysteme des Ptolemäus und Kopernikus erschienen, und darin die Wahrheit der kopernikanischen Lehre nachgewiesen worden. Es ist bekannt, durch welche Mittel der greise Gelehrte zum Widerruf gezwungen wurde. Die Nachricht davon wirkte erschütternd auf Descartes. Wenn die Lehre des Kopernikus und des Galilei falsch sei, schrieb er an Mersenne, so sei auch seine Philosophie irrig, denn sie gründe sich auf jene. Nun war Descartes nichts weniger als streitlustig. „Bene vixit qui bene latuit" galt ihm als eine goldene Weisheitsregel, und am wenigsten wollte er Ärgernis und Anstoß geben. So ließ er sein Manuskript liegen, und hat es später wahr-

---

[1]) Meditationes, 4. Betrachtung, S. 114 ff.

[2]) Discours de la méthode, Kap. V.

scheinlich verloren. In seinem Nachlaß fand sich nur ein kleiner Abriß des Werks „Le monde“, der auch im Jahr 1664 gedruckt worden ist.

Dennoch konnte er nicht immer schweigen. Er hatte zu viel zu sagen, und war von der Wahrheit dessen, was er gefunden hatte, doch zu fest überzeugt, als daß er nicht schließlich dem Andringen seiner Freunde nachgegeben hätte. Einem Philosophen muß die Diskussion seiner Ideen doch am Herzen liegen. Aber Descartes veröffentlichte nicht zuerst seine „Meditationes“, sondern ein anderes Werk, das er mittlerweile geschrieben hatte. Im Jahr 1636 hatte er seine „Essais philosophiques“ beendet, und diese ließ er als sein erstes Werk 1637 erscheinen. Sie bezeichnen einen wichtigen Moment in der Geschichte der Philosophie, wie in der Entwicklung der französischen Sprache. Unter den „Essais“ befand sich auch der „Discours de la méthode“, jene unvergleichliche Schrift, welche eine Umwälzung in der Philosophie herbeiführte und die klassische Prosa der Franzosen begründete. Der „Discours“ war in französischer Sprache geschrieben.[1] Schon diese Neuerung war kühn für ein philosophisches Werk, aber noch kühner war es, daß Descartes darin die herkömmliche dunkle, von philosophischen Schulausdrücken strotzende Beweisführung aufgab und sich an das große gebildete Publikum wendete. Genau betrachtet, entwickelt er darin nicht seine Methode, sondern er spricht nur über sie. Die „Meditationes“, die er 1641 zuerst in lateinischer, dann in französischer Sprache folgen ließ, ergänzen und erweitern die Beweisführung des „Discours“. Beide Schriften sind schwer voneinander zu trennen. Sie sind in ihrer Weise einzig in der philosophischen Litteratur. „Man erwartet“, sagt Kuno Fischer, „bei der ersten Schrift eine Methodenlehre und findet diese in Form einer Lebensgeschichte: man erwartet bei der zweiten eine metaphysische Untersuchung und empfängt diese in der Form von Konfessionen.“[2]) Im „Discours“ erzählt Descartes, wie er zu seiner Methode kam. In dem ersten Abschnitt spricht er von seinen Erfahrungen auf der Schule und seinem weiteren Bildungsgang. Wir haben einige der wichtigsten Stellen daraus schon mitgeteilt. In dem zweiten Abschnitt erzählt Descartes dann ausführlich, welche Regeln er für seine Methode, und wie er sie gefunden hat. Es waren hauptsächlich vier einfache Gesetze, deren Beobachtung er sich zur Pflicht machte. Er nahm sich vor, niemals eine Sache als wahr anzunehmen, die er nicht deutlich als wahr erkannt hätte; jede Schwierigkeit, die er untersuchen wollte, in so viel Theile zu zerlegen als möglich; die Gedanken richtig zu ordnen, mit den einfachsten Objekten zu beginnen und stufenweise zur Erkenntnis der höchsten aufzusteigen; endlich, so vollzählige Aufzählungen und so vollständige Übersichten zu machen, daß er sicher wäre, nichts auszulassen. Im dritten Abschnitt wendet er, gleichsam zur Probe, diese Methode auf einige Regeln der Sittenlehre an, und beschäftigt sich im letzten

---

[1]) Allerdings hat er sein Buch fast gleichzeitig ins Lateinische übersetzt, um es den Gebildeten anderer Länder zugänglich zu machen.

[2]) K. Fischer, Geschichte der neueren Philosophie, Band I, Anhang, S. IX.

Abschnitt mit Gott und der menschlichen Seele. Darin giebt er dieselbe Beweisführung, wie in seinen „Meditationes“, die ja schon geschrieben, wenn auch noch nicht veröffentlicht waren. Der Satz der letzteren: „Ich bin, ich existiere“ wird in dem „Discours“ nur noch schärfer gefaßt und lautet: „Je pense, donc je suis. Cogito, ergo sum“.

Wenn Descartes seine naturwissenschaftlichen Untersuchungen nicht veröffentlicht hatte, um nicht gegen die Kirchenlehre zu verstoßen, so glaubte er sich für seine beiden philosophischen Schriften der Billigung seitens der Kirche sicher. Schloß er doch seine „Meditationes“ mit den Worten: „Dazu müssen wir unserem Gedächtnis als oberste Regel einprägen, daß die göttlichen Offenbarungen zu glauben sind als unter allen Wahrheiten die sichersten. Und wenn auch das Licht der Vernunft uns auf das Klarste und Einleuchtendste etwas anderes darzubieten den Schein hätte, so ist doch das göttliche Ansehen glaubwürdiger als unser eigenes Urteil. Aber in den Dingen, worüber die Religion nichts lehrt, darf der Philosoph nichts für wahr gelten lassen, das er nicht als wahr eingesehen hat, und wenn er den Sinnen mehr Glauben schenkt, so heißt dies so viel, als den unbedachten Urteilen des kindischen Alters mehr trauen als der reifen Vernunft.“ [1]) Descartes ging sogar noch weiter und unterwarf sein Buch der kirchlichen Zensur, die es auch unbeanständet ließ. Erst 22 Jahre später erkannte man in Rom, welche Gefahr seine Philosophie für den Glauben in sich barg, und setzte die „Meditationes“ auf den Index. Einwendungen blieben freilich auch gleich bei dem Erscheinen nicht aus, so z. B. von Hobbes, von Antoine Arnauld, dem späteren Haupt der Jansenisten, und Gassendi, mit welchem Descartes sogar in eine Fehde geriet, die teilweise in gereiztem Ton geführt wurde.

Im Jahr 1644 erschien bei Elzevir in Amsterdam das dritte Hauptwerk, die „Principia philosophiae“, welche eine Darstellung des ganzen Systems geben und eine Erweiterung der schon früher entwickelten Ideen enthalten.

Die „Principia“ zerfallen in vier Bücher, von welchen die beiden ersten die Lehre von der menschlichen Erkenntnis und den Körpern, d. h. die Metaphysik und Naturphilosophie, enthalten. Das dritte und vierte Buch handelt von der sichtbaren Welt und von der Erde. Er schrieb dieses Werk, getragen und ermutigt von dem großen Erfolg seiner früheren Schriften, in der Ruhe des schönen Schlosses von Endegeest, wo ihm der Umgang mit der geistvollen Prinzessin Elisabeth von der Pfalz besonders wertvoll war. Elisabeth war die älteste Tochter des Winterkönigs von Böhmen, Friedrich von der Pfalz. Geboren 1618, stand sie damals in der Blüte ihrer Jahre und war eine begeisterte Schülerin Descartes'.[2]) Ihr sind auch die „Principia“ gewidmet. Ebenso schrieb Descartes für sie 1645 die „Briefe über das menschliche Glück“ und 1649

---

[1]) „Beweisgründe für das Dasein Gottes und der Unterschied der Seele vom Körper, nach geometrischer Methode geordnet“ (§. 76).

[2]) Sie starb 1680 als reichsfürstliche Äbtissin der Lutherischen Abtei von Herforden in Westfalen.

seine Abhandlung „Über die Leidenschaften der Seele“. Diese Zeit war die glücklichste seines Lebens.[1]) Im Anfang seiner „Meditationes“ sagt er: „Die Gegenwart ist mir günstig. Ich habe mein Gemüt befreit von allen Sorgen, habe eine ungestörte Muße gewonnen, lebe einsam in der Einsamkeit und werde mich nun ganz mit ernstem und freiem Geist meiner Aufgabe widmen“. Sein Ruhm war durch die ganze Welt verbreitet, und besonders groß war er in Frankreich und Holland. Allein was er ahnend vorhergesehen, sollte sich nun auch erfüllen. Mißgunst, gekränkte Eigenliebe und Fanatismus reizten manche, aus ihrer beschaulichen Ruhe aufgestörte Philosophen der alten Schule zu einem erbitterten Krieg gegen ihn. Hämische Gegner fand er zumeist an den Universitäten zu Utrecht und Leyden. Es kam zu unerquicklichen Streitigkeiten. Schmähschriften wurden gegen ihn verbreitet und Descartes sah sich genötigt, zu antworten, niedere Intriguen zu durchkreuzen, elende Verleumdungen zu widerlegen. Mehr als einmal war selbst seine persönliche Sicherheit bedroht, obwol der Prinz von Oranien ihm seinen Schutz versprach und der französische Gesandte sich seiner annahm. Bitter bereute er, das Glück des unbekannten, aber friedlichen Lebens freiwillig aufgegeben und vor die Öffentlichkeit getreten zu sein. In einem Brief vom 1. November 1646 an seinen Freund Chanut, der als Gesandter nach Stockholm gegangen war, schrieb er: „Wäre ich so klug gewesen, als nach dem Glauben der Wilden die Affen sind, so würde kein Mensch der Welt wissen, daß ich Bücher schreibe. Die Wilden nämlich, so sagt man, bilden sich ein, daß die Affen sprechen könnten, wenn sie wollten, sie thäten es aber absichtlich nicht, damit man sie nicht zu arbeiten zwinge. Ich bin nicht so klug gewesen, das Schreiben zu lassen: darum habe ich nicht mehr so viel Ruhe und Muße, als ich durch Schweigen behalten hätte. Indessen der Fehler ist einmal gemacht, ich bin von zahllosen Schulnachtretern gekannt, die meine Schriften schief ansehen und von allen Seiten mir zu schaden suchen...“ [2]) „Ein Pater hat mich des Skepticismus beschuldigt, weil ich die Skeptiker widerlegt habe; ein Prediger hat mich als Atheisten verschrieen, weil ich versucht habe, die Existenz Gottes zu beweisen. Was würden sie erst sagen, wenn ich den wahren Wert aller Dinge, die man begehrt oder verabscheut, untersuchen wollte, den Zustand der Seele nach dem Tod, bis zu welchem Grad wir das Leben lieben dürfen und wie wir beschaffen sein müssen, um den Tod nicht zu fürchten! Und wenn meine Ansichten noch so sehr dem religiösen Glauben gemäß und dem Staat nützlich wären, so würde man mir nach beiden Seiten gerade die entgegengesetzten Meinungen auf den Hals reden. Darum halte ich für das Beste, überhaupt keine Bücher mehr zu schreiben und mit Seneca zu sagen: Der Tod ist eine schwere Last, wenn man stirbt, allen bekannt, nur sich selbst nicht. Ich will nur noch für meine Selbstbelehrung arbeiten und meine Gedanken im Privatgespräch mitteilen.“

[1]) Vgl. Foucher de Careil, Descartes et la princesse palatine. Paris 1862.

[2]) Descartes, Oeuvres, t. X, p. 413. Siehe auch K. Fischer, S. 240.

Pedanterie und Fanatismus haben uns, wie aus diesen Worten hervorgeht, um manche Arbeit gebracht, die an Tiefe gewiß nicht den früheren nachgestanden hätte. Allerdings verfaßte er noch einige bedeutsame Schriften, aber nicht für die große Öffentlichkeit, und es fehlte der Anstoß, der ihn dazu gebracht hätte, seine weiteren Ideen aufzuzeichnen. Mit der Zeit wurde ihm der Aufenthalt in dem freien Holland unerträglich. Schon im Jahr 1646 war er, einer Aufforderung der Königin-Regentin folgend, nach Paris gegangen. Man hatte ihn eingeladen, seinen Wohnsitz in Paris zu nehmen, und ihm ein Jahrgehalt versprochen. Allein als er 1648 wieder nach Paris kam, wurde er zwar sehr ehrenvoll empfangen, doch fehlte es an Geld, ihn zu bezahlen, und die Fronde, die bald darauf ausbrach, machte alle Aussichten auf ein friedliches und angenehmes Leben in seinem Vaterland zu nichte. So kehrte er wieder nach Holland zurück. Bald jedoch erhielt er eine neue Einladung. Die Königin Christine von Schweden, die seit 1644 die Regierung persönlich führte, hatte sich in die Schriften des Philosophen vertieft und nahm die „Principia" selbst auf ihre Reisen mit. Chanut wurde oft berufen, sie zu erläutern. Eines Tags geriet sie auf den Gedanken, sich direkt an Descartes zu wenden. Im Geist der Zeit und dem Geschmack der vornehmen Welt entsprechend, ließ sie ihn um Beantwortung der Fragen bitten, worin das Wesen der Liebe bestehe; ob die natürliche Erkenntnis uns schon lehre, Gott zu lieben, und endlich, was schlimmer sei, das Unmaß der Liebe oder das Unmaß des Hasses? Descartes antwortete darauf in einem ausführlichen Brief vom 1. Februar 1647 an Chanut,[1]) in welchem er zunächst das Wesen der Liebe besprach und eine rein intellektuelle und eine leidenschaftliche, sinnliche Liebe unterschied. Die erstere scheint ihm dann zu entstehen, wenn unser Geist ein gegenwärtiges oder entferntes Objekt bemerkt, dessen Besitz uns Freude macht und dessen Verlust uns Schmerz bereitet. Zu diesen Gefühlen der Freude und des Schmerzes kommt noch der Wunsch nach dem Besitz, und so verbindet sich mit der Liebe noch Freude, Schmerz und Verlangen. In allen diesen Äußerungen des Willens herrscht Klarheit, denn die Erkenntnis des gewünschten Objekts ist klar und rein intellektuell. Allein die Seele ist mit dem Körper verbunden, und so entsteht ein unklares, sensitives Verlangen, die sensuelle oder sensitive Liebe, die aber häufig mit der intellektuellen verbunden ist. Wahrhaft lieben kann man also nur wirklich, was man verstehen kann. Gott ist aber zu hoch erhaben über der Menschennatur, als daß man sich sein Wesen klar vorstellen könnte. Darum wundert sich Descartes nicht, daß einige Philosophen behaupten, nur die christliche Religion mit dem Mysterium der Menschwerdung Gottes könne uns Liebe zu Gott einflößen. Descartes will glauben, daß man Gott auch ohne diese Lehre lieben kann; er will jedoch nicht behaupten, daß eine solche Liebe ohne die „Gnade" noch verdienstlich sei. Darüber mögen die Theologen entscheiden. Ihm ist nur klar, daß die Liebe zu Gott die mächtigste und

[1]) Oeuvres, publ. par V. Cousin, t. X, S. 3—22.

nützlichste aller Leidenschaften sein kann. Die dritte Frage beantwortet Descartes dahin, daß das Unmaß der Liebe jedenfalls gefährlicher sei als das Unmaß des Hasses. Auf diese letztere Ausführung werden wir später noch einmal zurückkommen, wenn wir von dem Einfluß Descartes' auf den Geist seiner Zeitgenossen zu reden haben. Hier sei nur bemerkt, daß Kuno Fischer den Brief ein kleines Meisterwerk nennt, „ein wirkliches Kabinetstück, bei dem jeder Kenner des Philosophen, der von dem Verfasser und der Veranlassung der Schrift nichts wüßte und bloß den Gang der Untersuchung, die Art der Ideen, die Wahl der Ausdrücke beachtete, sogleich sagen würde: ein echter Descartes. Es giebt keine zweite Schrift so geringen Umfangs, woraus dieser Denker besser zu erkennen wäre, vorausgesetzt, daß man zwischen den Zeilen eines Philosophen zu lesen versteht".[1]) Offen gestanden, behagt es uns nicht, daß man bei einem Philosophen zwischen den Zeilen lesen soll, statt ein offenes Wort zu finden, und wir vermissen gerade in dieser kleinen Abhandlung den freien, hohen Geist, der seiner Zeit vorauseilte. Königin Christine war jedoch mit der Antwort sehr zufrieden und stellte ihm bald eine neue Frage. Sie wollte nun seine Ideen über „das höchste Gut" wissen, und diesmal sandte Descartes seine Antwort direkt an die Königin (20. November 1647). Diese neue Schrift ist vielleicht weniger philosophisch durchgearbeitet, aber sie atmet ganz den edlen Sinn, den wir in anderen Schriften Descartes' so sehr bewundert haben. Er zeigt sich darin als vorurteilsfreier Mann, als wahrer Weltweiser. Das höchste Gut im absoluten Sinn sei allerdings Gott, schreibt er. Aber er wolle untersuchen, was dem einzelnen Menschen als höchstes Gut erscheinen müsse. Es müsse das ein erreichbares Gut sein, das ganz in unserer Macht liege. Äußere und materielle Güter seien das nicht, ihr Besitz hänge oft von anderen Umständen ab. Das höchste Gut könne nur in der Erkenntnis und im Willen liegen, es könne nur geistig sein. Auch die Königin werde ihre Krone gewiß weniger schätzen als ihre Tugend. Die äußeren Güter könnten nicht geehrt und gepriesen werden, wenn sie auch geschätzt werden müßten. Der Mensch sei am glücklichsten, wenn er innerlich befriedigt sei. Das höchste Gut liege in dem richtigen Gebrauch des freien Willens.[2])

Diese kleineren philosophischen Abhandlungen lenkten Descartes von seinen Hauptstudien nicht ab. Er hatte die kühne Idee, durch das Studium der vergleichenden Anatomie und durch eingehende physiologische Arbeiten eine genauere Kenntnis der menschlichen Seele und ihrer Verbindung mit dem Körper zu gewinnen. Einige Schriften darüber, die er noch in Holland ausarbeitete, erschienen jedoch erst nach seinem Tod.[3]) Seine Thätigkeit war gerade in diesem letzten Jahr sehr groß. Verfaßte er doch auch noch (1646) eine Schrift über die menschlichen

[1]) K. Fischer, Geschichte der neueren Philosophie, Bd. I, S. 251.

[2]) Oeuvres, t. X, p. 59—64. — K. Fischer, Bd. I, S. 254.

[3]) „Traité de la formation du foetus", und „Traité de l'homme".

Leidenschaften („Les passions de l'âme"), die aber erst 1650 in Amsterdam bei Elzevir erschien.

Doch der Aufenthalt in Holland war ihm verleidet. Hatte er in Frankreich nicht die erhoffte friedliche Stätte gefunden, so bot ihm nun Christine von Schweden ein Asyl in ihrem Reich an. Christine hatte weit ausschauende Pläne. Vor allem sollte Descartes in ihrer nächsten Nähe leben, aber in vollster Freiheit seinen philosophischen Arbeiten sich widmen; er sollte eine Akademie begründen, den Vorsitz darin führen und dadurch einen hervorragenden Einfluß auf das geistige Leben Schwedens gewinnen. Sie versprach ihm Besitzungen in ihren deutschen Provinzen, deren Klima mehr dem milden Himmel Hollands entsprach. Dennoch entschloß sich Descartes nur sehr schwer zu der Übersiedlung nach Stockholm. Seine Briefe zeigen, daß er, dessen Gesundheit immer zart war, die rauhe Luft des Nordens fürchtete. Endlich willigte er doch ein und verließ im September 1649 Holland, das ihm so lang eine zweite Heimat gewesen war. Die Königin empfing ihn aufs ehrenvollste. Jeden Tag mußte er bei ihr im Schloß erscheinen, um die Lehren seiner Philosophie zu erklären und die weiteren Pläne mit ihr zu besprechen. Aber bei aller Verehrung für ihn zeigte sich die Fürstin doch rücksichtslos. Weil es ihr nichts ausmachte, in der Frühe aufzustehen, verlangte sie ein Gleiches von Descartes. In den strengen Wintermonaten mußte er täglich morgens um 5 Uhr schon in der Bibliothek auf die Königin warten, welche diese frühen Stunden für ihre Privatstudien benutzte, bevor sie sich den Regierungsgeschäften widmete. Für Descartes war diese Forderung gefährlich. Im Januar 1650 erkrankte sein Freund Chanut an einer Lungenentzündung. Descartes pflegte ihn treulich, ohne seine Konferenzen mit der Königin aufzugeben. Aber schon im Februar erkrankte auch er, und nach wenigen Tagen raffte ihn der Tod hinweg (11. Februar 1650). Er hatte das Alter von nicht ganz 54 Jahren erreicht. Im Jahr 1666 wurde die Leiche nach Paris gebracht und im nächsten Jahr in der Kirche Saint-Geneviève (dem Pantheon) beigesetzt. So lange hatte der Widerstand der Geistlichkeit gedauert, welche Descartes nicht in einer Kirche aufnehmen wollte, da Rom seine Ansichten verurteilt hatte. Sie gab erst nach, als man zu einer komischen Lüge Zuflucht nahm, und Descartes als den Mann hinstellte, welcher das Hauptverdienst an der Bekehrung Christinens zur katholischen Religion gehabt habe!

Descartes war unvermählt geblieben. Aber er lebte seit dem Winter 1634/35 mit einem Mädchen aus Amsterdam. Über die näheren Verhältnisse dieses Bunds weiß man nichts. Eine Tochter, Francine, welche 1635 geboren wurde, starb schon nach fünf Jahren, und scheint das einzige Kind Descartes' gewesen zu sein.[1])

---

[1]) Vergl. außer K. Fischers „Geschichte der neueren Philosophie" und Cousins großer Ausgabe der Werke des Descartes noch Millet, „Histoire de Descartes avant 1637", Paris 1867, und Millet, „Histoire de Descartes depuis

Descartes hat eine neue Epoche in der Philosophie eröffnet. Wie Bacon die modernen Naturwissenschaften, so hat er durch das Fallenlassen jeder Voraussetzung die moderne Philosophie begründet. Denn in ihr gilt seitdem als erstes Princip, nichts mehr zuzulassen, was nicht in logischer Ausführung bewiesen werden könne. Descartes hat denn auch die Anregung zu den verschiedensten philosophischen Systemen gegeben. Einer seiner begeistertsten Anhänger war Nicolas Malebranche (1638—1715), der sein System selbständig weiter ausbildete. Vor allen aber, die weiter bauten auf der Grundlage, die Descartes gelegt hatte, steht Baruch Spinoza (1632—1677), der von den Begriffen der Substanz und der Attribute ausging, die Ideen Descartes' erweiterte und zu einer wahrhaft großartigen Weltanschauung gelangte. Eine andere Lehre des französischen Philosophen besagte, daß manches, was uns in der Welt als unvollkommen erscheint, vielleicht als Teil des großen Ganzen betrachtet, vollkommen ist; und von diesem Gedanken ausgehend, gelangte der große deutsche Philosoph Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646—1716) zu seiner „Theodicee". So sehen wir schon zur Genüge, welchen Einfluß Descartes auf die verschiedensten Menschen ausgeübt hat, und wie seine Philosophie nicht allein in Frankreich und Holland, sondern auch in Deutschland und den civilisierten Staaten Europas überhaupt einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung des geistigen Lebens gehabt hat. Wir haben uns hier mit dem philosophischen System des Descartes nicht eingehender zu befassen; für uns ist es nur noch wichtig, seine Stellung zur Litteratur und zu seinem Volk genauer zu erforschen.

Bei der Betrachtung des Mannes und seines Lebens gewinnen wir alsbald die Überzeugung, daß wir es in ihm mit einer seltenen Erscheinung, einem Charakter von antik einfacher Größe zu thun haben. Dabei erkennen wir in ihm manche treffliche Eigenschaft, welche zum französischen Nationalcharakter gehört. Denn obwol Descartes einen großen Teil seines Lebens im Ausland verbrachte, war und blieb er doch ein echter Sohn seines Landes. Noch mehr, er war auch ein echtes Kind seines Jahrhunderts, so sehr er ihm auch in vielen Punkten vorausgeeilt war. Mit diesem teilte er das Streben nach Klarheit und Ordnung, nach schöner Form. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß in demselben Jahr 1636, in welchem Corneille durch seinen „Cid" die poetische Sprache zur Höhe führte, Descartes seinen „Discours" schrieb, in welchem zum erstenmal die französische Prosa ihre klassische Form fand. Allerdings hatten schon früher Honoré d'Urfé, Balzac und andere den Wert einer abgerundeten Konstruktion erkannt, hatten nach Gleichmaß und Harmonie gestrebt, und besonders Balzac hat den Ruhm geerntet, der Vater der modernen Prosa zu sein. Über solche Ansprüche endgiltig zu entscheiden, ist schwer. Denn die schöne Beweglichkeit und

---

1637". Paris 1870. Fr. Bouillier. Histoire de la philosophie cartésienne. 2. Bd., Paris 1854. Gerade, da diese Seiten in die Presse gehen, wird ein neues Buch von A. Foucher de Careil: „Descartes, la princesse Elisabeth et la reine Christine, d'après des lettres inédites" (Paris, G. Baillière) angezeigt.

edle Form einer Sprache wird nicht mit einem Mal über Nacht gefunden; sie ist das Werk langer und mühsamer Arbeit. Balzac hat das Verdienst, durch seine sorgsam gefeilten Schriften die Wertschätzung einer schönen Prosa gelehrt und die Aufmerksamkeit auf die Form auch in weiteren Kreisen erweckt zu haben. Wenn wir aber die Prosa dann erst klassisch nennen wollen, wenn sie in einfacher Schönheit, ohne Überladung und falschen Pomp, in krystallheller Reinheit erscheint und die schwierigsten Fragen bei aller Gründlichkeit doch mit Anmut und selbst mit einer gewissen naiven Grazie zu behandeln versteht, so werden wir sagen, daß erst Descartes die klassische Prosa der Franzosen geschaffen hat. Sie hat in dem ganzen Jahrhundert den Charakter beibehalten, den ihr Descartes gegeben, und durch welchen der Sinn der Zeit so wunderbar zum Ausdruck gebracht wird: sie hat immer etwas Getragenes, Abgewogenes. Wie die Tragödie bei der Schilderung der wildesten Leidenschaft doch immer Maß zu halten weiß, so auch die Prosa, selbst in Stellen der größten Erregung. Das 17. Jahrhundert steht unter der Herrschaft des alten Rom, und seine Prosa liebt, nach dem Vorbild der Lateiner, lange, freilich klare Konstruktionen.

Descartes war ein Meister der Form, wie nach ihm kein zweiter Philosoph mehr. Er verstand es, philosophische Werke zu schreiben, die so frei von philosophischen Schulausdrücken sind, daß sie von jedem Gebildeten ohne weitere Vorstudien verstanden werden können. Somit verdient Descartes gewiß einen hervorragenden Platz nicht nur in der Geschichte der Philosophie, sondern auch in der Geschichte der französischen Litteratur.

Merkwürdig bleibt es zu sehen, wie sehr Descartes in vielen Beziehungen den Charakter seiner Zeit trug, und wie er gerade infolge dieser Harmonie auf die Anschauungen seiner Landsleute bestimmend einwirkte.

So hatten wir schon öfters die starke Strömung zu konstatieren, welche zu der Aufrichtung einer autokratischen Monarchie in Frankreich trieb. Von Heinrich IV. zu Richelieu und von Richelieu zu Ludwig XIV. verlor sich allmählich die Selbständigkeit der einzelnen politischen Gewalten und verschiedenen Klassen. Der Sinn für staatliches Leben schwand mehr und mehr. Auch Descartes bewies kein besonderes Interesse und die Politik kümmerte ihn wenig. Als französischer Edelmann hätte er Veranlassung genug gehabt, sich an den wichtigen Vorgängen im französischen Staatsleben zu beteiligen. Aber wie die meisten seiner Standesgenossen, vernachlässigte er diese Pflicht und zog es vor, ausschließlich sich selbst und seinen Gedanken zu leben. Daß ein Mann wie Descartes, der auf dem Gebiet der Philosophie so Großes geleistet hat, die Freiheit haben mußte, nach seinem Gefallen zu leben, versteht sich von selbst, und niemand wird ihm aus seiner politischen Indifferenz einen Vorwurf machen wollen. Aber ein charakteristisches Zeichen bleibt solche Gleichgiltigkeit dennoch. Ja, Descartes ging in dieser Richtung noch weiter. Unähnlich darin seinen Landsleuten, scheint er sich in der Fremde wohler befunden zu haben als in seinem Vaterland. Er war überhaupt

streng konservativer Gesinnung, in religiöser wie in politischer Hinsicht, und hat sich stets als rechtgläubiger Katholik gezeigt. Als er seine Schrift „Le monde" nicht veröffentlichen wollte, weil ihn die Verurteilung Galileis erschreckte, schrieb er seinem Freund Mersenne nach Paris: „Um keinen Preis will ich eine Schrift herausgeben, in welcher der Kirche auch nur das kleinste Wort mißfallen könnte". Er wollte den religiösen Ansichten seiner Zeit in keiner Weise entgegentreten, und ebensowenig dachte er an Reformen im Staatsleben. Wenn Corneille einmal sagte: „Le pire des Etats, c'est l'Etat populaire", so sprach sich Descartes für die absolute Monarchie aus. „Wenn Sparta einst ein so blühender Staat war", heißt es im „Discours", „beruhte das nicht auf der Trefflichkeit jedes einzelnen seiner Gesetze im besonderen...... sondern es kam daher, daß die Gesetze nur von einem Einzigen ersonnen und nur auf ein Ziel gerichtet waren."[1]) Die Reform selbst des kleinsten Übelstands begegnet im Staatsleben seiner Meinung nach den größten Schwierigkeiten und bereitet oft ernste Gefahren. „Diese großen Körper sind sehr schwer wieder aufzurichten", sagt er an derselben Stelle, „wenn sie am Boden liegen, oder auch nur aufzuhalten, wenn sie schwanken, und ihr Sturz ist allemal sehr schwer. Und was ihre Mängel betrifft, wenn sie welche haben, so hat sie der Gebrauch ohne Zweifel sehr gemildert, und sogar sehr viele davon, denen sich mit keiner Klugheit so gut beikommen ließe, unmerklich abgestellt oder verbessert, und endlich sind diese Mängel fast in allen Fällen erträglicher, als ihre Veränderung sein würde. Es verhält sich damit ähnlich wie mit den großen Wegen, die sich zwischen den Bergen hinwinden und durch den täglichen Gebrauch allmählich so eben und bequem werden, daß man weit besser thut, ihnen zu folgen, als den geraden Weg zu nehmen, indem man über Felsen klettert und in die Tiefe jäher Abgründe hinabsteigt. Darum werde ich nie jene verworrenen und unruhigen Köpfe gutheißen können, die, ohne von Geburt oder Schicksal zur Führung der öffentlichen Angelegenheiten berufen zu sein, doch fortwährend auf diesem Gebiet nach Ideen reformieren wollen; und wenn ich dächte, daß in dieser Schrift etwas wäre, das mich in den Verdacht einer solchen Thorheit bringen könnte, so würde es mir sehr leid sein, ihre Veröffentlichung zugelassen zu haben."[2])

Daß Descartes gegen den Skepticismus Front machte und die sensualistische Philosophie bekämpfte, haben wir schon gesagt. Er vertrat in diesem Kampf offenbar die große Majorität der Gebildeten seiner Zeit, wie er hinwiederum ihre Denkweise in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts außerordentlich beeinflußte. Man könnte sagen, daß Descartes diese Epoche beherrscht, so sehr finden wir seine Ideen überall eingedrungen, so sehr haben sie beigetragen, die früheren Anschauungen umzuwandeln.

---

[1]) Discours de la méthode.

[2]) Ibid., S. 15.

So haben wir gefunden, daß der vornehmen Gesellschaft in der früheren Zeit Ruhm und Ehre als höchstes Ziel. als Ideal vorschwebten. Descartes befreundete sich mit solchen Ideen nicht. Er erklärte offen, daß er den Ruhm nicht übermäßig liebe, da er ihn für einen Feind der Ruhe halte, die ihm über alles gehe. Dagegen nannte er in seiner Schrift „über die Leidenschaften“ die edle, große Gesinnung („la générosité“) „den Schlüssel aller übrigen Tugenden und ein Hauptmittel gegen den Taumel der Leidenschaften“.[1]) Und in dem Brief „über die Liebe“, den er an Chanut richtete, betonte er die Macht der Liebe, welche oft die Menschen bessere und tugendhaft mache, selbst wenn sie maßlos und frivol an sich sei. Die Liebe aber reiße die Menschen zu den größten Ausschreitungen hin und könne den Nebenmenschen mehr schaden als der Haß. Denn oft stifte der Liebende das größte Unglück entweder selber oder lasse es wenigstens geschehen, nur um der Geliebten gefällig zu sein. Und zum Beweis dieser Behauptung erinnert Descartes an eine Strophe des Théophile de Viau, in der Paris glücklich gepriesen wird, weil er Troja in Flammen gesetzt habe, um seine eigene Glut zu löschen.[2])

Dieses Citat ist nicht gerade glücklich gewählt. Wenn aber Descartes die Macht der Liebe betont und zugleich die edle Gesinnung, die „générosité“ und die „magnanimité“, als die erste aller Tugenden preist, so denken wir alsbald an die Richtung, welche in der Litteratur zur Zeit Ludwigs XIV. mächtig wurde, an die Helden und Liebhaber der Tragödie, oder die Romanfiguren, welche solchen Anforderungen vorzüglich entsprachen. Noch mehr. Descartes legt in seiner Philosophie das Hauptgewicht auf den Geist und verachtet fast den Körper; nur was er durch sein Denkvermögen findet, gilt ihm etwas, und er verwirft jede Sinneserfahrung. Eine ähnliche Abwendung von der Natur und eine mehr spiritualistische Richtung zeigen fast alle Äußerungen des Jahrhunderts. Wir haben schon früher gesehen, wie wenig man auf die Natur und ihre Schönheit achtete. Daß der Mensch seine Stimmung in die Natur, in eine Landschaft überträgt, ist allerdings erst eine Eigentümlichkeit der neueren Zeit. Aber selten hat sich der Sinn eines Volkes so

---

[1]) Les passions, III, art. CLXI.

[2]) Lettre à M. Chanut, Oeuvres, t. X, p. 3—22: „...Ceux qui s'adonnent à aimer, encore même que leur amour soit déréglée et frivole, ne laissent pas de se rendre souvent plus honnêtes gens, et plus vertueux que s'ils occupoient leur esprit à d'autres pensées... L'amour nous emporte à de plus grands excès et nous rend capables de faire plus de mal au reste des hommes, ... d'autant qu'elle a naturellement plus de force et plus de vigueur que la haine... Les plus grands maux de l'amour ne sont pas ceux qu'elle commet en cette façon par l'entremise de la haine; les principaux et les plus dangereux sont ceux qu'elle fait ou laisse faire, pour le seul plaisir de l'objet aimé ou pour le sien propre. Je me souviens d'une saillie de Théophile qui peut être mise ici pour exemple. Il fait dire à une personne éperdue d'amour:

> Dieux! que le beau Pâris est une belle proie!
> Que cet amant fit bien,
> Alors qu'il alluma l'embrasement de Troie
> Pour amortir le sien.

sehr der Naturbeobachtung entfremdet, wie damals in Frankreich. Darum findet sich auch in der Poesie so selten ein Wort warmen Naturgefühls. Man bezog eben alles auf den Menschen. Nur ihn, nur die menschliche Natur zu erkennen und zu schildern, erschien als eine würdige Aufgabe; die Tiere waren ja nur Maschinen, wie Descartes lehrte, und selbst im Kleinsten widerstrebte man dem Willen der Natur. Sowie die Allongeperücke zur Herrschaft kam, so wurden auch die Gärten und Parkanlagen in steifer, architektonischer Weise angelegt.

Langsam nur fand Descartes auch in weiteren Kreisen Beachtung, aber sein Ansehen stieg fortwährend. Wie eifrig man sich ein Menschenalter nach seinem Tod mit seiner Philosophie beschäftigte, sehen wir aus vielen Äußerungen der damaligen Schriftsteller. Es kam ihr zu statten, daß sie in so klarer und verständlicher Sprache redete. Der Name Descartes findet sich häufig in den Briefen der Frau v. Sévigné, welche ein so treues Bild der damaligen Gesellschaft geben. Offenbar war die jüngere Generation kartesianisch gesinnt. Auch als Descartes' Name auf dem Index der verbotenen Bücher prangte, blieb Frau von Grignan ihrem Philosophen treu und schrieb an Bussy Rabutin, sie hoffe fest auf Descartes' endlichen Triumph, da die öffentliche Meinung oft solche Umkehr aufweise.[1]) Frau von Sévigné meldet demselben Bussy, ihre Tochter verachte die gewöhnlichen Arzneimittel und Behandlungsweisen; sie spotte darüber und berufe sich auf Descartes, der sie die Anatomie lehre. „Enfin on ne mène pas une cartésienne comme une autre personne“, setzt sie hinzu.[2]) In vielen Briefen an ihre Tochter bezeichnet sie den Philosophen geradezu als „votre père“.[3]) Frau v. Sévigné selbst war keine so eifrige Philosophin; ihr heiteres, leichtes Naturell gestattete ihr nicht, sich in schwere Fragen einzulassen. Aber Descartes kam ihr deshalb doch oft in den Sinn. Sie schreibt einmal scherzend, wie sie den Badearzt von Vichy zum Studium des „Vaters“ Descartes gebracht, und wie sie mit philosophischen Ausdrücken prunke, die sie gelegentlich gehört habe.[4]) Ein andermal spricht sie ernster von ihm und erzählt, wie ihre Freundin, die Marquise de Vins, die kartesianische Philosophie studiert.[5]) Wenn sie Frau v. Grignan ihre Sehnsucht schildert und ihr sagt, daß sie immer in Gedanken bei ihr sei, so fügt sie hinzu, sie sei keine Kartesianerin und empfinde darum nur zu deutlich, daß alles Einbildung und keine Wirklichkeit sei.[6]) Aber wir sehen auch ferner, daß die Theologie sich der Lehre Descartes' bemächtigte, um sie als Waffe zu gebrauchen. Frau v. Sévigné schreibt ihrer Tochter von einem Buch, den „Conversations chrétiennes“, und sagt:

---

[1]) Brief vom 24. November 1678.

[2]) Brief vom 13. Juni 1679.

[3]) Z. B. Brief vom 1. Juni 1676, vom 21. Februar 1680 u. a. m.

[4]) Brief vom 1. Juni 1676: Je lui mets dans la tête d'apprendre la philosophie de votre père Descartes: je ramasse des mots que je vous ai ouï dire“.

[5]) Brief vom 26. Juni 1680.

[6]) Brief vom 15. November 1688.

„Ich bin überzeugt, daß Du das Buch kennst, denn es enthält die ganze Philosophie Deines ‚Vaters‘, dem Christentum angepaßt“.[1]) Die kartesianische Philosophie hatte sogar unter den Kirchenfürsten ihre Anhänger, so den Bischof Montigny von Saint-Pol de Léon, welchen die Marquise als eifrigen Kartesianer für den Scheiterhaufen reif erklärt.[2]) In den Gesellschaften wurde die neue Philosophie lebhaft diskutiert. Auf den „Rochers“, der schönen Besitzung der Frau v. Sévigné, gab es lange Debatten. Charles de Sévigné war Kartesianer, Graf Montmoron, ein Verwandter der Sévigné, ein Gegner des Descartes und Meister im Disputieren. Da wechselte man eifrige Rede und Gegenrede; Frau v. Sévigné selbst hörte zu und unterhielt sich vortrefflich.[3]) Ein andermal erzählt sie von einer Gesellschaft, der sie in Paris beigewohnt und in der man eifrig über Descartes gesprochen und besonders die Frage von Gott als der Ursache aller Bewegung verhandelt habe, was darauf hinzudeuten scheint, daß auch einige Anhänger Gassendis unter den Gästen waren.[4])

So ließe sich noch vieles anführen, um zu beweisen, wie weit die Philosophie Descartes' in der Gesellschaft sich verbreitete und wie sehr sie deren Gedanken beschäftigte. Eine der hervorragendsten Damen von Paris, in deren Salon sich ein großer Kreis von Aristokraten und und Schöngeistern zusammenfand, die Marquise de Sablé, galt besonders als Kartesianerin, und später noch, in den „Charakteren“ La Bruyères, wird die Lehre Descartes zum öfteren erwähnt, abwechselnd gepriesen und bestritten. So polemisiert La Bruyère gegen ihn, wenn er sagt: „Nicht jede Musik ist geeignet, Gott zu preisen und im Heiligtum gehört zu werden. Nicht jede Philosophie spricht in würdiger Weise von Gott, seiner Macht, seinen Werken und Mysterien; je subtiler und idealer diese Philosophie ist, desto eitler ist sie und desto weniger geeignet, etwas zu erklären, das nur bis zu einem gewissen Grad verstanden werden kann, zu dessen Verständnis der Mensch aber nur einen offenen Sinn braucht.“ [5])

An anderer Stelle aber, wo er von dem Schicksal der großen Männer spricht, weist er mit Bitterkeit auf Descartes hin, von dem es heiße: „Descartes né Français, mort en Suède“.[6])

Welches Beweises für die Verbreitung der kartesianischen Lehre aber bedarf es noch, wenn wir finden, daß sie selbst in die Fabeln Lafontaines drang? Der Fabulist konnte es nicht ruhig hinnehmen, daß man seine Tiere, die er mit so viel Witz und Laune, so viel menschlichen Eigenschaften und besonders Schwächen ausgestattet hatte, durch die neue Lehre zu einfachen Maschinen herabdrücken wollte, zu Maschinen, die wie Uhren sich bewegen, eine Stimme haben, die schreien, wenn sie

---

[1]) Brief vom 19. Juni 1680.

[2]) Brief vom 2. September 1671.

[3]) Brief vom 15. September 1680.

[4]) Brief vom 16. Februar 1689.

[5]) La Bruyère, Caractères, chap. „des esprits forts“.

[6]) Ibid. chap. „Biens de la fortune“.

geschlagen werden, aber nur mechanisch und nicht weil sie Schmerz empfinden.[1]) Auch Molière stand der kartesianischen Lehre fremd gegenüber. Als echter dramatischer Dichter griff er in das volle Leben und glaubte an die Rechte der Natur und der Sinnenwelt. Aber freilich, er trat auch aus dem Rahmen seines Jahrhunderts heraus. Während die anderen Dichter jener Zeit auf festem Boden standen, erschien er im Zwiespalt mit sich und der Welt, und er allein von ihnen kannte den tiefen Seelenschmerz, der aus solchen Kämpfen erwächst.

Im ganzen trägt die französische Litteratur des 17. Jahrhunderts denselben Charakter ruhiger Größe, der auch Descartes auszeichnet. Der Geist fand sein Genüge in der herrschenden Ideenwelt, und die wunderbare Form, in der sie sich kleidete, vollendete die Harmonie der Erscheinung. In dieser Übereinstimmung der Ideen und der sprachlichen Form liegt eben die Größe der französischen Litteratur im 17. Jahrhundert.

Die folgenden Generationen schlugen andere Wege ein. In die politischen und religiösen Kämpfe mischte sich streitlustig und kampfgeübt eine neue Philosophie. Es vollzog sich der Abfall vom Kartesianismus, der Bruch des 18. Jahrhunderts mit seinem Vorgänger. Voltaire brachte die Lehre der englischen Sensualisten in Frankreich zur Herrschaft, und die Aufklärungsphilosophie knüpfte somit wieder an den Versuch Gassendis an.

Viele Einrichtungen des alten Königtums sanken vor den Angriffen der neuen Zeit, mancherlei Traditionen der früheren Jahrhunderte verblaßten, und das Staatsgebäude, wie es Ludwig XIV. errichtet hatte, stand immer noch fest. Erst als in den Anschauungen der gebildeten Klassen auch die Herrschaft der kartesianischen Lehre gebrochen war, erschien der Weg gebahnt für die Revolution, die nun rascheren Schritts ihrem Ziel sich näherte.

---

[1]) Lafontaine, Fables, X, 1 (Les deux rats, le renard et le cerf). Die Fabel ist bezeichnenderweise Frau v. Sablé gewidmet.

v. 24: — — — Ne trouvez pas mauvais
Qu'en ces fables aussi j'entremêle des traits
De certaine philosophie,
Subtile, engageante et hardie.
On l'appelle nouvelle: en avez-vous ou non
Ouï parler? Ils disent donc
Que la bête est une machine;
Qu'en elle tout se fait sans choix et par ressorts:
Nul sentiment, point d'âme; en elle tout est corps.
Telle est la montre qui chemine.
A pas toujours égaux, aveugle et sans dessein.

XIII.

Gegenströmungen.

Der Skepticismus. Die Satire und die Burleske.

Wir haben in allen Erscheinungen der Litteratur, die uns bis jetzt beschäftigen, die gleichen Anschauungen und denselben Geschmack vorherrschend gefunden. Diese Beobachtung konnte uns nicht Wunder nehmen, da wir sahen, wie die gesamte Dichtung im Dienst eines einzigen engbegrenzten, wenn auch mächtigen Kreises der Gesellschaft stand, und nur die dort giltigen Ideen zum Ausdruck brachte. Von Malherbe an bis zur Mitte des Jahrhunderts stießen wir in der Litteratur zwar auf mannigfaltige Charaktere, fanden sie aber alle unter dem Einfluß desselben Geschmacks. Sie wiesen zwar vielfache Schattierungen auf, aber doch nur dieselbe Farbe. Selbst Corneille, der machtvollste und originellste Dichter der ganzen Zeit, bewegte sich in derselben Welt der Gedanken und Empfindungen. Mochte zwischen ihm und Scudéry noch so grimmige Fehde entbrennen, beide schritten doch auf derselben Bahn vorwärts, denn von all den Dichtern, die wir betrachtet haben, war keiner gewillt, keiner vielleicht auch stark genug, sich dem Strom zu entziehen, der in gewaltiger Kraft dahin fuhr und jede litterarische Thätigkeit in der einmal eingeschlagenen Richtung mit sich fortriß.

Nur Mathurin Régnier hatte sich zu Anfang des Jahrhunderts gegen die Herrschaft des modernen Geschmacks aufgelehnt. Aber er galt mehr als ein Nachzügler der früheren Zeit, und seine Opposition blieb ohne nachhaltige Wirkung.

Und doch kann ein so stark ausgeprägter Geschmack nicht lang ohne Widerspruch seine Herrschaft behaupten. In der That, die gewaltige Bewegung, die wir bis jetzt ausschließlich verfolgt haben, veranlaßte mehrfache Gegenströmungen, die allerdings nicht stark genug waren, dem Geschmack eine völlig andere Richtung zu geben, die aber doch nicht übersehen werden dürfen. In der verhältnismäßig schwachen litterarischen Opposition, welche zur Zeit Ludwigs XIII. und während der Regentschaft ihr Haupt erhob, finden sich bereits unverkennbare Anzeichen der Richtung, welche im 18. Jahrhundert zur entschiedenen Geltung kam.

Wie die philosophischen Studien ein neues Leben fanden, und unter Gassendis Einfluß die skeptische Lebensanschauung zahlreiche Anhänger fand, ist schon im vorhergehenden Abschnitt dargelegt worden.

Allein neben den Männern, die sich mit philosophischen Fragen beschäftigten, ohne deshalb mit den kirchlichen Lehren zu brechen, gab es große Kreise, welche sich kurzerhand in Gegensatz gegen die Traditionen der Kirche setzten, Freigeister, welche von Religion überhaupt nichts mehr wissen wollten. Während die katholische Kirche nach dem Abschluß der Religionskriege langsam, aber sicher an Boden gewann, und andererseits der Aberglaube immer noch so mächtig war, daß er viele arme Menschen unter der Beschuldigung der Hexerei dem qualvollen Flammentod überantwortete, wuchs die Zahl der Männer, welche sich von den Lehren der Kirche unbefriedigt abwandten, aber auch in der herkömmlichen Schulphilosophie keinen Trost fanden, und so zu einer Negation gelangten, die je nach dem Charakter des einzelnen bald mehr, bald weniger entschieden klang. Man bezeichnete diese Freidenker mit den Namen „Libertins". In der Sprache der damaligen Zeit bedeutete dies Wort keineswegs, wie heute, Menschen von ausschweifender Lebensart. Freilich traf es sich häufig genug, daß die meist jungen und heißblütigen Leute, die man Libertins nannte, in ihrer Opposition gegen das Herkommen die Gebote der Sitte und bürgerlichen Moral als ebenso willkürlich und ungerechtfertigt verwarfen, wie die Traditionen der Kirche. Die Libertins waren meist übermütige, sarkastische, in toller Lebenslust überschäumende Gesellen, die nichts als den Genuß des Lebens suchten, und jede ernstere Frage mit Spott und Gelächter von sich zu halten suchten. Bei ihrer Mehrzahl hatte man es nicht mit festen Überzeugungen zu thun, nicht mit einem in angestrengtem geistigen Ringen erworbenen philosophischen Besitztum. Auch träumten sie nicht von der Zerstörung der bestehenden Verhältnisse und der Herstellung besserer Zustände. Sie waren keine Schwärmer und Fanatiker, und keineswegs mit den „Nihilisten" unserer Tage zu vergleichen. Wurden doch viele vornehme Herren, welche in der Erleichterung des Lebensgenusses den Hauptzweck aller Philosophie fanden, als „Libertins" bezeichnet.[1]) Der unglücklichste dieser Leute war Theophile de Viau, den selbst die mächtige Hand seines Gönners Montmorency nicht retten konnte, und den lange Kerkerhaft einem frühen Tod zuführte. Die meisten Libertins waren vorsichtiger als Théophile; sie hielten ihre Zungen im Zaum, sobald sie nicht in vertrautem Kreis waren, und erschienen einfach als Epikuräer. So galten die Dichter Des Barreaux und Saint-Pavin als Lebemänner und arge Freigeister; auch Chapelle, Gassendis Schüler, Saint-Evremond u. a. wären hier zu nennen.[2]) Darf man aber auch nicht aus jeder freien Äußerung, die sich ein Dichter erlaubt oder die er im Drama einer seiner Personen in den Mund legt, auf eine skep-

---

[1]) Auch Ninon de Lenclos galt als „Libertine". Tallemant wirft einigen hohen Herren diese Bekehrung der Dame zu freigeistigen Anschauungen vor.

[2]) Jacques Vallée, sieur des Barreaux 1599—1673. Über ihn siehe Tallemant, Historiettes, und Goujet, Bibl. franç., t. XVII. — Saint-Pavin (1600 bis 1670) war Abbé von Livry, ein Freund der Frau von Sévigné, an die er viele Gedichte richtete. Seine Gedichte, die übrigens nichts von Freigeisterei verraten, sind neuerdings von P. Paris (Paris 1861) herausgegeben worden.

tische Geistesrichtung bei ihm schließen, so mag doch in solchen Worten manchmal ein verborgener Protest gegen Aberglauben und blinde Unterwerfung gelegen haben. Auch diese Regungen des Widerstands wurden später seltener. Es ist immerhin auffallend, daß sich in den Tragödien aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, zumal in den Dichtungen Racines, keinerlei skeptisch angehauchte Äußerung findet. Racine hätte in seiner „Iphigenie" und an anderen Stellen Gelegenheit genug gefunden, Ausfälle gegen den Trug der Orakel und die Tyrannei der Priester einzuflechten. Allein er suchte sie eben nicht. Die Zeit war eine andere, und nur Molière scheute sich nicht, religiöse Fragen zu berühren.

Unbestritten zu den Skeptikern gehörte jedoch Cyrano, eine der originellsten Figuren seiner Zeit.

Savinien de Cyrano Bergerac, der aus einem Gascognergeschlecht stammte, wahrscheinlich aber in Paris zur Welt kam, ward im Jahr 1620 geboren, und starb bereits mit 35 Jahren, 1655. Der Vater, ein einfacher alter Edelmann, kümmerte sich nicht viel um die Erziehung seines Sohns, sondern übergab ihn noch als Kind einem Landgeistlichen zur weiteren Pflege und Ausbildung. Später schickte er ihn auf das Collège Beauvais nach Paris, wo er unter der Leitung des Regens der Anstalt, Grangier, bis zu seinem 19. Jahr blieb. Auf der Schule scheint er ein lockeres Leben geführt zu haben; auch sog er dort den Haß gegen jegliche Pedanterie ein, dem er später so oft Ausdruck verlieh. Wir wissen, daß er gleichzeitig mit Molière Schüler Gassendis war, dessen philosophische Anschauungen er später in seinen Schriften vertrat. Nachdem er die Schule verlassen, trat er in die königliche Garde ein, und erwarb sich in kürzester Zeit den Ruf eines Brausekopfs und tollen Duellisten. Er habe zwar niemals einen persönlichen Streit auszufechten gehabt, heißt es, sondern nur als Sekundant in kürzester Zeit über 100 Duelle mit ausgefochten. Aber andere Nachrichten nennen ihn einen der ärgsten Raufbolde.[1]) So lebte er in der Gesellschaft renommierender, streitlustiger Junker in dem Wirbel tollen Soldatenlebens. Trotzdem fand er zeitweilig Muße und Stimmung zu poetischen Arbeiten. „Ich sah ihn eines Tags", erzählt sein Biograph, „in der Wachstube an einer Elegie arbeiten, wobei er sich so wenig stören ließ, als sei er in dem stillsten Studierzimmer."[2]) Er machte die Feldzüge in Flandern mit, wurde bei der Belagerung von Mouson durch einen Schuß verwundet, und erhielt vor Arras einen Stich in den Hals (1640). Nach seiner Heilung gab er die militärische Laufbahn auf, zumal er bei seinem

---

[1]) Cyrano sagt in seinem Brief Nr. 15 („Le duelliste") (I. Tl., S. 76 der Amsterdamer Ausg. v. J. 1709): „Vraiment vous auriez grand tort de m'appeler le premier des hommes, car je vous proteste qu'il y a plus d'un mois que je suis le second de tout le monde". Vergl. damit Menagiana, t. III, p. 240: „Cyrano étoit grand ferailleur, son nez qu'il avoit tout défiguré, lui avoit fait tuer plus de dix personnes, il ne pouvoit souffrir qu'on le regardât, et il falloit aussitôt mettre l'épée à la main". Vergl. Parfaict VII, 391.

[2]) Siehe die Biographie Cyranos von M. Bret, die der Ausgabe seiner Werke vorgedruckt ist.

unabhängigen Geist und wenig schmiegsamen Charakter sich nur schwer in die mannigfaltigen Verpflichtungen schickte, die ihm seine Stellung auferlegte. Gönner hatte er ohnehin nicht erworben und seine Aussicht auf Beförderung war deshalb sehr schwach. So widmete er sich seinen Studien und litterarischen Arbeiten. Hauptsächlich beschäftigten ihn Philosophie und Physik, wie seine Schriften deutlich beweisen. Diese letzteren machten ihn bald bekannt und erwarben ihm Freunde. Der Marschall Gassion bot ihm eine Stellung in seinem Haus an. Aber Cyrano konnte sich lange nicht entschließen, seine Unabhängigkeit wieder aufzugeben, und erst in den letzten Jahren trat er in den Dienst des Herzogs von Arpajon, bei dem er sich aber auch nicht besonders wohl fühlte. Über das weitere Leben Cyranos sind uns sehr wenig Nachrichten erhalten. Sein Biograph rühmt die Uneigennützigkeit, auch Enthaltsamkeit und Mäßigkeit, die Cyrano bewiesen habe. Aber da dieser offenbar bemüht ist, seines Freundes Schwächen zu verdecken, so muß man seine Darstellung mit einiger Vorsicht aufnehmen. Cyrano starb infolge eines unglücklichen Zufalls. Eines Abends beim Nachhausegehen erhielt er ein Scheit Holz an den Kopf geworfen, und wurde so schwer verletzt, daß er nach langwierigen Leiden an den Folgen der Wunde starb.

In seinen Schriften zeigte Cyrano ein doppeltes Gesicht. In seinen „Briefen“ und seiner Tragödie „La mort d'Agrippine“ huldigte er dem Geschmack der Zeit, und freute sich der „Pointen“ sowie der bombastischen Rede. In den „komischen Erzählungen“, wo er seinem skeptischen und unabhängigen Geist die Freiheit ließ, erhob er sich zu origineller Satire. Nur in diesen erkennen wir seine Bedeutung, insofern wir in ihnen einen entschiedenen Widerstand gegen die Richtung seiner Zeit ausgesprochen finden. Hätte er nur in der Art seiner „Briefe“ geschrieben, so würde er einfach als Nachahmer Balzacs anzusehen sein, und er könnte als Beispiel dienen, wie weit die Lust an den Pointen auch talentvolle Menschen irre führte.

Seine „Briefe“ sind nichts als rhetorische Übungen. „Gegen den Winter“, „gegen den Frühling“, „gegen den Sommer“, „gegen den Herbst“, „über den Schatten, den die Bäume auf das Wasser werfen“, „gegen einen Feigling“, „gegen einen Undankbaren“, „gegen die Ärzte“ — so lauten die Titel einiger der 47 Briefe, die alle ähnlichen Inhalts sind. Wenn Jemand die Pointe liebte, so war es Cyrano. In einem besonderen Aufsatz singt er ihr Lob, und nennt sie ein liebliches Spiel des Geistes. Um eines witzigen Worts halber dürfe man schon, was schön wäre, häßlich hinstellen; was gut vorgebracht werde, sei auch richtig, und wenn es nur glänze, so brauche man sich um nichts weiter zu kümmern. Genug, die Pointe ist nach Cyranos Ansicht sich selbst Zweck.[1]) Dementsprechend wagt er in den „Briefen“ die haarsträubendsten

---

[1]) Cyrano, „Entretiens pointus“, préface: „La pointe n'est pas d'accord avec la raison, c'est l'agréable jeu de l'esprit, et merveilleux en ce point, qu'il reduit toutes choses sur le pied nécessaire à ses agrémens, sans avoir égard à

Vergleichungen. Er nennt die Lilie einen Sauermilchriesen,[1]) sagt von einer Cypresse, sie sei so spitzig, daß man sich selbst im Geist nicht darauf setzen könne,[2]) und wenn er einen Sturm auf das Meer beschreiben will, findet er das schöne Bild: „Das Meer bricht sich über uns, und wir brechen uns über ihm.[3])

Daneben aber giebt er auch Beweise seines unabhängigen Sinns. In dem Brief „gegen die Zauberer", der richtiger „gegen den Hexenglauben" hieße, erklärt er die Vernunft für seine Königin und einzige Führerin. Die besten Geister hätten geirrt und auch die alten Philosophen hätten oft ihre Lehren den politischen Verhältnissen gemäß gemodelt. Auch sie hält er darum nicht für untrüglich. Seine Ansicht von den griechischen Weltweisen erlaubt uns aber vielleicht einen richtigen Schluß auf seine eigene Denkart. Denn auch er tritt nicht offen mit seinen Ansichten hervor, und wie sein Lehrmeister Gassendi nimmt er Rücksicht auf die Verhältnisse. Indessen scheut er nicht, dem finsteren Aberglauben energisch entgegenzutreten. Nachdem er in einem ersten Brief die Gründe angegeben, die man für den Glauben an Zauberer und Hexen anführen könne, und schon durch seine Darstellung die Schwäche dieser Gründe gezeigt hat, bekämpft er den gefährlichen Wahn in dem folgenden Brief mit allen Waffen, die ihm zu Gebot stehen, in einer einfachen, fast volkstümlichen Sprache. Mit derselben Entschiedenheit erklärt er sich gegen die Frondeurs und für Mazarin, ohne sich um die öffentliche Stimme zu kümmern, oder auf die Wutausbrüche der Pariser zu achten. Er war ein Aristokrat, der das Volk verachtete. „Es ist das Kennzeichen einer gewöhnlichen Seele, wie der große Haufe zu denken. Ich strebe mit aller Kraft, dem reißenden Strom zu widerstehen." Wenn in den Schmähschriften Mazarin wegen seiner italienischen Herkunft angegriffen wurde, so antwortete Cyrano, daß der Ehrenmann keine Nationalität habe, weder Franzose, noch Deutscher, noch Spanier, sondern ein Weltbürger sei, der sein Vaterland überall finde.[4]) Er be-

---

leur propre substance. S'il faut que pour la pointe l'on fasse d'une belle chose une laide, cette étrange et prompte métamorphose se peut faire sans scrupule, et toujours on a bien fait pourvu qu'on ait bien dit; on ne pèse pas les choses; pourvu q'elles brillent il n'importe. Oeuvres t. II, p. 332.

[1]) Brief Nr. 2: „Là le lys, ce colosse entre les fleurs, ce géant de lait caillé etc." (I. Tl., S. 6.)

[2]) Brief Nr. 8 (description d'un cyprès): „J'avois envie de vous envoyer la description d'un cyprès, mais je ne l'ai qu'ébauchée, à cause qu'il est si pointu, que l'esprit même ne sauroit s'y asseoir. Sa couleur et sa figure me font souvenir d'un lézard renversé qui pique le ciel en mordant la terre." (I. Tl., S. 31.)

[3]) Brief Nr. 9: „La mer vomit sur nous et nous vomissons sur elle." (I. Tl., S. 34.)

[4]) Brief Nr. 37 (I. Tl., S. 164): „Contre les frondeurs": ...Mais comme il n'y a rien aussi qui marque davantage une âme vulgaire, que de penser comme le vulgaire, je fais tout mon possible pour résister à la rapidité du torrent et ne me pas laisser emporter à la foule"... „Les premiers coups qu'ont en vain tenté

hauptete, daß Frankreich noch nie eine so glückliche Zeit gesehen habe, wie unter der Herrschaft der Königin Anna, und daß die Frömmigkeit so hoch stehe, wie die Künste und Kriegswissenschaften. Er, der von der Regierung keine Pension bezog, brauchte nicht zu fürchten, solchen Ausspruch zu thun. Ihm war eben das Demagogentum in der Seele verhaßt; monarchisch gesinnt, erklärte er, schon die Bibel verbiete einen Volksstaat, und nach der Behauptung einiger Rabbiner seien die Engel zur Hölle verdammt worden, weil sie die Gründung einer Republik geplant hätten. Darum kämpfte er auch mit besonderer Heftigkeit gegen Scarron, der, die Wohlthaten der Regentin vergessend, auf die Seite der Frondeurs getreten war, und in seinen Spottliedern die gemeinsten Angriffe gegen Mazarin veröffentlichte. Ihm gegenüber erwachte in Cyrano der alte Duellist. Mit dem gelähmten kranken Mann konnte er keinen ernsten Waffengang machen, aber gegen den bissigen Spötter nahm auch er seinen ganzen Spott und seine ganze Grobheit zusammen, und besonders in letzterer konnte er Erstaunliches leisten.[1])

So zeigte sich Cyrano in vieler Hinsicht originell und trotz seiner Vorliebe für die Pointen nicht in Übereinstimmung mit dem Geschmack seiner Zeitgenossen. Aber ihm fehlte das Maß, die Ruhe des Urteils, der sichere Geschmack. So nur erklärt es sich, wie derselbe Mann, der sich kaum erst als selbständiger Denker offenbart hatte, auf einem andern Gebiet ein Sklave der Tradition sein konnte. Er versuchte sich in der Tragödie und der Posse. Im Jahr 1653 erschien von ihm das Trauerspiel „La mort d'Agrippine“, das keinen Schritt von der gewöhnlichen Bahn abwich. Cyrano kannte weder die Kunst der dramatischen Schürzung und Führung, noch hatte er die Gabe der Charakteristik. Sein Stück, das die Witwe des Germanicus, Agrippina, im Bund mit Sejanus gegen die Herrschaft des Tiberius zeigt, ist unwahr und unmöglich. Agrippina wird uns in ihrer blinden Rachgier widerlich, und die niedrige Seele eines Sejan zeigt mit einem Mal stoische Kraft und Weisheit. Nirgends eine Spannung, eine Steigerung: jedermann verstellt sich und sucht die anderen zu täuschen, aber die Handlung rückt nicht vor. So wie die Situation im ersten Akt ist, ist sie noch im letzten, bis endlich der Blutbefehl des Kaisers die Verschworenen zum Tod schickt. Die Sprache strebt nach Kraft, wird aber oft im höchsten Grad schwülstig; die Pointen häufen sich und der Dichter opfert ihnen jede andere Rücksicht. Ein Beispiel genüge. Livilla, Tiberius' Schwiegertochter, haßt den Kaiser, und sie erklärt ihm, daß sie seinem Sohn nur die Hand gereicht habe, um sich rächen zu können. Denn in ihren Kindern sei sie nun Herrin des kaiserlichen Geschlechts und könne das Blut des Tiberius

---

les poëtes du Pont-Neuf contre la réputation de ce grand homme, on été d'alléguer qu'il étoit Italien. A cela je réponds qu'un honnête homme n'est ni François, ni Allemand, ni Espagnol; il est citoyen du monde et sa patrie est partout.“

[1]) Brief Nr. 27 (I. Tl., S. 115): „Contre Ronscar“ (Scarron). In einem andern Brief, Nr. 21 (I. Tl., S. 91), „Contre Soucidas“, der auch gegen Scarron gerichtet war, sagte er: „Vous tomberez si bas qu'une puce en léchant la terre ne vous distinguera pas du pavé.“

nach Belieben vergießen.[1]) Sejanus, der dem Tod mit Mut entgegengeht, spricht als Stoiker ein paar Verse, die bekannt geworden sind, weil man in ihnen einen neuen Beweis für den skeptischen Geist Cyranos finden wollte. Vielleicht mit Recht, obwol selbst der frommste christliche Dichter einem heidnischen Römer solche Sprache in den Mund legen konnte. Sejan sagt:

„War ich denn elend, als ich noch nicht lebte?
Nach meinem Tod wird meine Seele sein,
Was sie vor der Geburt gewesen ist.
— — — — — — — — — —
So tief ich meinen Blick in nichts auch senke
Und in die lange Nacht, ich finde nichts
Als einen Zustand ohne Schmerz, der mich
Nicht schrecken kann, noch meinen Geist verstören.
Bleibt man doch nichts, nach jenem großen Schritt,
Als eines flücht'gen Bildes flücht'ger Traum.[2])

Die Posse „Le pédant joué“, die erst 1654 im Druck erschien, soll von Cyrano schon während seiner Schulzeit verfaßt worden sein und ist ein Racheakt, den Cyrano an seinem Lehrer Grangier verübte. Er entlieh der italienischen Stegreifkomödie die Hauptfiguren seines Stücks, den Pedanten, den Renommisten und den durchtriebenen Diener. Seine Bosheit bestand jedoch darin, daß er den schmutzigen, sinnlichen, eitlen, von grammatischen Regeln und rhetorischen Phrasen triefenden Dottore der Italiener zum Rektor einer Schule umwandelte und ihm den Namen seines früheren Lehrers mit einer unbedeutenden Änderung (Granger) beilegte. Im übrigen begnügte er sich mit der herkömmlichen Weise der Commedia dell' Arte und dachte nicht daran, wirkliche Scenen aus dem Schulleben zu zeichnen. In seiner Anstalt sind gerade Ferien und das Schulhaus ist Zeuge tollen Treibens. Granger selbst, der „regens scholae“, geht in seinen alten Tagen noch einmal auf Freiersfüßen und will seines Sohnes Braut für sich gewinnen. Bei seiner Werbung hält er eine akademisch kunstgerechte Rede voll überraschender Metaphern und fürchterlicher Antithesen, und versucht sich, in der Weise des Dottore, in Aus-

---

[1]) La mort d'Agrippine, V, 3, 31:

Car j'avois dans ma couche à ton fils donné place,
Pour être en mes enfants maîtresse de ta race,
Et pouvoir à mon gré répandre tout son sang,
Lorsqu'il seroit contraint de passer par mon flanc.

[2]) La mort d'Agrippine, V, 4, 68 ff.:

Etois-je malheureux, lorsque je n'étois pas?
Une heure après ma mort notre âme évanouie,
Sera ce qu'elle étoit une heure avant sa vie.
— — — — — — — — — — —
J'ai beau plonger mon âme et mes regards funèbres
Dans ce vaste néant et ces longues ténèbres,
J'y rencontre partout un état sans douleur
Qui n'élève à mon front ni trouble ni terreur,
Car puisque l'on ne reste après ce grand passage
Que le songe léger d'une légère image...

drücken von haarsträubender Galanterie.[1]) Granger will seinen Sohn nach Venedig schicken, aber dieser weiß mit Hilfe seines Dieners Corbinelli die Pläne des Alten zu vereiteln. Corbinelli meldet dem erschrockenen Granger, sein Sohn habe, von Neugierde getrieben, eine türkische Galeere bestiegen, die auf der Seine bei Paris vor Anker gegangen sei, und die Ungläubigen drohten nun, ihn als Sklaven fortzuführen, wenn man ihnen nicht ein Lösegeld von 100 Ecus zahle. „Was zum Kuckuck hatte er auf der Galeere zu suchen!" ruft Granger ein- über das andere Mal, bequemt sich aber endlich schweren Herzens, die verlangte Summe zu zahlen.[2]) Damit wird die Ausführung des Hauptanschlags möglich. Genevote, die Braut des jungen Granger, willigt nun scheinbar in die Ehe mit dem Vater ein. Zur Feier giebt man, der Schulsitte entsprechend, eine dramatische Aufführung, und da kein klassisches Stück vorbereitet ist und die Schüler abwesend sind, improvisiert man ein Lustspiel nach dem Vorschlag Corbinellis. Darin hat ein junges Paar einen Ehekontrakt zu unterzeichnen, und man kann sich denken, wem die Rolle der Verlobten zufällt. Da der Gang des Festspiels es erheischt, so muß auch Granger, der den Vater des Bräutigams vorstellt, unterzeichnen. Was dieser aber für eitel Komödie hielt, war Ernst. Er hat den wirklichen Ehekontrakt seines Sohns mit Genevote unterschrieben und ist somit geprellt.

Cyrano mag viel aus italienischen Possen entlehnt haben, und manchen guten Zug hat er in dem viel gelesenen Roman „Francion" von Sorel gefunden.[3]) Immerhin bleibt ihm noch genug originaler Humor, wie z. B. in der Rolle des plumpen und doch pfiffigen Bauers Gareau, der den Bauerndialekt auf die Bühne brachte und mit seinen sprichwörtlichen Redensarten und seinen drastischen Ausdrücken sehr ergötzlich ist. Molière hat darum später manche Anleihe bei Cyrano gemacht. So ist z. B. die komische Scene der „Fourberies de Scapin", in welcher Scapin dem alten Géronte eine ähnliche Türkengeschichte aufbindet und dieser 500 Ecus zahlt, um seinen Sohn aus der Sklaverei zu lösen, fast wörtlich dem „Pédant joué" entnommen.[4]) Ebenso entspricht die Intrigue in Molières „L'amour médecin" genau der Schlußscene in Cyranos Posse.

---

[1]) Le pédant joué, III, 2, Granger: „Auriez-vous donc agréable, Mademoiselle, lorsque la nuit au visage de more aura de ses haillons noirs embéguiné le minois souffreteux de notre zénit, que je transporte mon individu aux lares domestiques de votre toit?" — Oder IV, 4: „Mais si tu veux que l'embryon de mes espérances, devenant le plastron de mes libéralités, fasse métamorphoser ta bouche en un microcosme de richesses." — Man vergleiche noch V, 10: „Je conduis la ficelle de mes désirs au niveau de votre volonté... Qui de vous le prémier estropiera le silence?"

[2]) Le pédant joué, II, 4.

[3]) So erinnert z. B. die zweite Scene des dritten Akts, in welchem Granger die Liebe Genevotes durch seine Rhetorik gewinnen will, deutlich an das vierte Buch des „Francion" (S. 143 und 147 der Ausgabe von Emile Colombey, Paris 1858, Delahays). Über Sorel und Francion siehe weiter unten S. 557 ff.

[4]) Les fourberies de Scapin, II, sc. 11. Man vergleiche ferner die sechste Scene in Molières „Jalousie du Barbouillé" mit den unanständigen Versen Grangers (I, 1).

Daß der große Lustspieldichter die Arbeit seines Jugendbekannten in solcher Weise benutzte, beweist, daß er dessen komische Kraft würdigte. Dennoch erhob sich Cyranos Posse nicht über ein gewisses Maß. Ein Fortschritt in dem Verständnis des Lustspiels und seiner eigentlichen Aufgabe ist nicht darin zu ersehen.

Am originellsten erscheint Cyrano in seinen „Histoires comiques“, zwei satirisch-phantastischen Reisebeschreibungen, in welchen er seine Ausflüge in den Mond und in die Sonne beschreibt.[1]) Seine Absicht ist dabei, die menschliche Gesellschaft in verzerrtem Abbild zu zeigen und die herrschenden Anschauungen durch die Darstellung einer der unserigen entgegengesetzten Welt zu kritisieren.

In der ersten Schrift behandelt er das Reich im Mond. Er berichtet zunächst, wie es ihm gelungen ist, bis zu dem Mond emporzusteigen. Eines Abends, so erzählt er, kehrte er in Gesellschaft mehrerer Freunde von Clamart, wohin sie einen Ausflug gemacht hatten, nach Paris zurück. Der Vollmond schien hell und das Gespräch fiel von ungefähr auf die Natur dieses Himmelskörpers. Ein jeder brachte seine Ansicht vor, und Cyrano behauptete, der Mond sei eine Welt gleich der Erde. Darob entstand große Heiterkeit unter den Freunden, Cyrano aber hielt trotz allen Spotts an seiner Ansicht fest, und der Gedanke an eine Entdeckungsreise in den Mond beschäftigte ihn von nun an ernstlich. Bald hatte er ein Mittel gefunden, das ihn durch die Lüfte tragen konnte. Als genialer Physiker behängte er nämlich seinen Körper mit einer großen Anzahl Flaschen, die er zuvor mit Tau gefüllt hatte. So gerüstet, setzte er sich den Strahlen der Sonne aus, und es währte nicht lange, so fühlte er sich in die Lüfte emporgehoben. Senkrecht stieg er während einiger Stunden empor, und als er wieder an den Heimweg dachte, hatte er nur einige Flaschen zu zerschlagen, um alsbald langsam niederzusinken. Zu seinem Erstaunen landete er jedoch nicht in der Gemarkung von Paris, sondern sah sich in einer wildfremden, rauhen und unkultivierten Gegend. Während seines Aufenthalts in den Lüften hatte sich die Erde unter ihm gedreht, und so war er, wie er bald erfuhr, in Neu-Frankreich, in der Nähe von Quebeck, niedergegangen. Damit hatte er den Beweis von der Umdrehung der Erde um ihre Achse erbracht; es handelte sich nur darum, daß die anderen Menschen seiner Erzählung Glauben schenkten. Der glückliche Versuch ermutigt indessen den kühnen Luftschiffer zu größerem Wagnis. Cyrano berichtet weiter, wie er sich in Quebeck eine neue Flugmaschine erbaut, die ihn diesmal bis zum Mond bringen soll. Ein erster Versuch mit ihr fällt kläglich aus; Cyrano stürzt aus beträchtlicher Höhe zur Erde herab. Zerschlagen an allen Gliedern, schleppt er sich mühsam nach Haus, reibt seinen Körper mit Ochsenmark ein, um sich wieder zu stärken, und denkt dann erst an die Rettung seiner Maschine. Diese ist aber bereits von einigen Sol-

[1]) Histoire comique des État et empire de la lune. — Histoire comique des État et empire du Soleil. Neu herausgegeben sind die beiden Erzählungen von dem „Bibliophile Jacob“.

daten gefunden worden. Sachverständige haben sie für eine Kriegsmaschine erklärt, die mit Raketen gespickt durch die Luft fahren und einen wahren Feuerregen auf die Feinde senden werde. Auf dem Marktplatz von Quebeck soll ein Versuch gemacht werden. In dem Augenblick, da man die Raketenbatterien anzünden will, erscheint Cyrano und gebietet Einhalt. Voll Eifer springt er auf die Maschine; aber in demselben Moment beginnen die Raketen ihr Spiel, und inmitten eines sich stets erneuernden Feuerwerks wird der unfreiwillige Reisende samt seiner Maschine in die Luft gerissen. Immer höher und höher steigt er, selbst dann noch, als die Raketen alle verpufft sind und die Maschine unter ihm zurückfällt. Er erkennt die Wirkungen des Mondlichts auf das Mark, mit dem er sich eingerieben hat. Bald fühlt er, daß er nicht mehr steigt, sondern daß er, den Kopf nach unten gerichtet, fällt. Und doch hat er sich nicht überschlagen oder seine Richtung geändert. Er ist nur in den Bereich des Monds geraten und kommt ihm immer näher. Er wäre verloren und sein Kopf würde elend auf dem harten Boden des Monds zerschellen, wenn er nicht zufällig in das Laubwerk eines Baums stürzte und die Gewalt des Falls dadurch abgeschwächt würde.

So ist nun Cyrano wirklich im Mond, dessen Beschaffenheit und dessen Bewohner er genau kennen lernt. Die Natur des Monds gleicht im großen der Natur der Erde. Man sieht auch dort Berge, Ströme und Meere, Pflanzen und Tiere. Aber alle Verhältnisse sind dort gewaltiger. Die Vegetation ist reicher, die Bäume ragen gleich Riesen in die Luft und scheinen eher den Boden zu tragen, als von ihm getragen zu werden. Die Bewohner erreichen eine Länge von etwa 18 Fuß und ein Alter von 3000—4000 Jahren. Sie gehen auf allen Vieren, und es erscheint ihnen würdiger, den Blick auf den Boden zu richten, dem sie ihr Glück und ihre Genüsse verdanken, als nach dem Beispiel der Menschen zum Himmel aufblicken, dem sie nichts zu beneiden haben. Diese Mondriesen lieben die Wahrheit und sind frei von Pedanterie, zwei Charakterzüge, die Cyrano besonders schätzt, und bei seinen Mitmenschen so selten findet. Ja, es giebt auf dem Mond sogar Philosophen, die sich nur durch Vernunftgründe leiten lassen! Zudem sind die Mondleute trotz ihrer Riesengröße weniger sinnlich als die Menschen und nähren sich für gewönlich nur durch den Geruch. Freilich können sie auch derbere Kost bieten. Cyrano ist Zeuge, wie man einmal Lerchen schießt, und zwar mit so gut konstruierten Flinten, daß die Tierchen gleich gerupft und gebraten herabfallen. Auch das Geld ist dem gesegneten Mond unbekannt. Man zahlt mit Gedichten, die aber erst Kurs haben, wenn sie von einem besonderen Gerichtshof für gut erklärt worden sind.[1]) Die starren Logiker erkennen auch keineswegs das Recht der Eltern über ihre Kinder an. Im Gegenteil; sie behaupten, daß die Kinder ihren Eltern keinerlei Dank für ihre Existenz schulden, und lehren weiter, daß kräftige, in der Blüte ihres Lebens stehende Personen mehr Gehorsam

---

[1]) Die Idee ist wiederum „Francion“ entlehnt. Siehe daselbst Buch IX, S. 465 (éd. Colombey).

verdienen, als ältere Leute, deren geistige Kräfte schon abnehmen. Zwei Sprachen giebt es auf dem Mond. Die Adeligen reden in unartikulierten Tönen, einer Art Musik. Sie sprechen Lieder ohne Worte, und können also ihre Gedanken ebenso gut auf einer Laute, als mit ihrer Zunge ausdrücken. Das ist ein großer Vorteil. Denn selbst eine theologische Disputation oder eine Gerichtsverhandlung wird dadurch zum Ohrenschmaus und gleicht einem Konzert. Das gemeine Volk hingegen macht sich nur durch verschiedenartige Gliederbewegungen und Verrenkungen verständlich, so daß bei einer lebhaften Unterhaltung der ganze Körper dieser Leute oft ins Zittern gerät.

Der Aufenthalt unter diesen sonderbaren Lunariern scheint indessen für Erdenbewohner nicht sehr angenehm zu sein. Cyrano wird ergriffen, als Wundertier behandelt und für Geld gezeigt, bis er in den Palast der Königin gelangt, der man schon ein ähnliches Tier geschenkt hat. Die Gelehrten streiten eifrig miteinander, um die Species der neugefundenen Bestie zu bestimmen. Sie kommen zunächst zur Überzeugung, daß sie eine Art Vogel vor sich haben, da das Tier nur zwei Beine hat. Aber da es ohne Federn ist und nicht einmal fliegen kann, gehört es offenbar zu einer den Vögeln untergeordneten Klasse. So wird der arme Gefangene von den Vertretern der Wissenschaft schließlich für einen Papagei ohne Federn erklärt. Vergebens sucht er, da er die Sprache des Landes bereits erlernt hat, sich als vernünftiges Wesen zu legitimieren. Vergebens führt er die Aussprüche irdischer Philosophen an, vergebens beruft er sich auf Aristoteles. Die Gelehrten des Monds widerlegen alle aristotelischen Behauptungen mit zwei Worten, und die hohe Regierung verbietet durch eine strenge Verordnung, bei dem fremden Tier irgendwelche Vernunft vorauszusetzen.

Die Satire Cyranos ist verständlich. Wenn man von manchen spöttischen Einfällen absieht, findet man in den Ausführungen hauptsächlich eine Verwahrung gegen die Descartes'sche Anschauung von der Natur der Tiere. Cyrano spricht zwar an anderer Stelle von Descartes mit der größten Verehrung, aber er war doch ein Schüler Gassendis und denkt, wie dieser, von der Seele der Tiere. Auch nimmt er, gleich diesem, die Ansicht vom leeren Raum an. Cyranos Schrift beweist aufs neue, wie sehr Descartes mit seiner Lehre die Zeitgenossen beschäftigte. Der große Philosoph hatte sich von der Natur mehr und mehr abgewandt und sah fast verächtlich auf sie herab. Sein Zeitalter stand dabei ganz auf seiner Seite. Cyrano aber protestierte in der Schrift über den Mond gegen diese Anschauungen, welche den Menschen allein der Beachtung wert fanden, und in ihm den Herrn der Schöpfung erblickten. Darum zeigt er ihn so klein in der fremden Umgebung, wo man an seiner Einsicht zweifelt, weil man ihn nicht kennt, — ganz so wie die Menschen in den Tieren nur Maschinen sehen, da sie sie nicht verstehen. Cyrano behauptet, ein einfacher Kohlkopf sei glücklicher und edler als der Mensch. Wir blicken hier etwas tiefer in Cyranos Philosophie, und finden Ideen angedeutet, die er sonst verbirgt. Die Natur ist nach ihm leidenschaftslos, ohne Haß und ohne Liebe, und hat den

Pflanzen manches Vermögen gegeben, das wir Menschen nur nicht erkennen. Aber wir begreifen ja auch nicht die Natur der höheren Wesen und glauben doch an sie. Unsere Sinne sind für jede tiefere Erkenntnis zu schwach.

Zum Glück findet Cyrano einen Freund auf dem Mond. Der Dämon des Sokrates, der später Cato und Brutus und jüngst noch Gassendi beseelte, sich aber dann auf den Mond zurückgezogen hat, verhilft ihm schließlich zur Freiheit und Anerkennung und bringt ihn sogar zur Erde zurück. Er setzt ihn in der Nähe von Rom ab, wo ihn die Hunde wie wütend anbellen, da er noch den Mondduft bewahrt. Erst nachdem er sich tüchtig ausgelüftet hat, kann er wie andere Menschen seiner Wege ziehen.

In der zweiten Schrift „Histoire comique de l'Etat et empire du soleil“ erzählt Cyrano, anknüpfend an seinen Bericht über die Reise in den Mond, wie er nach Toulouse heimkehrt und dort in den Verdacht der Hexerei gerät. Er wird eingekerkert, weiß sich aber, als moderner Dädalus, eine neue, sinnreiche Maschine zu erbauen, die ihn gerades Wegs zur Sonne bringt. Nach einer Reise von etwa vier Monaten landet er auf einem der vielen Himmelskörperchen, die um die Sonne kreisen, und die wir gewöhnlich als Nebelflecken bezeichnen. Er wird dort von einem kleinen, nackten Menschen angeredet, und obwol er dessen Sprache nie gehört hat, versteht er sie doch. Denn derselbe spricht die Sprache der Wahrheit und Natur. Wie es in der Wissenschaft nur eine Wahrheit giebt, so giebt es auch nur eine vollkommene Sprache, die alle Begriffe und alle Gefühle klar und jedem verständlich ausspricht. Das ist die Sprache der Natur oder der Instinkt. Wer diese Sprache versteht, kann sich selbst mit den Tieren unterreden. Cyrano läßt sich erzählen, daß die Menschen dieses Himmelskörpers aus dem Boden hervorwachsen, und hat sogar das Glück, der Geburt eines solchen Erdgeborenen beiwohnen zu können. Dann aber setzt er seine Reise fort. Die Maschine, in der er fliegt, wird einzig durch seinen glühenden, festen Willen in Bewegung gesetzt, und so gelangt er endlich nach 22 Monaten zu der „weiten Ebene des Lichts“. Jede Schwere schwindet hier; Cyrano fühlt sein ganzes Wesen sich verändern und bemerkt, daß er durchsichtig wird. Nach seinen Mitteilungen ist die Sonne ein lebendes Wesen. Was alles auf den Planeten stirbt, giebt seinen Geist der Sonne ab, mit deren Genius er sich verbindet. Nur die höchsten Geister bewahren ihre individuelle Kraft und ihr eigenes Leben. Auf dem ungeheueren Sonnenball giebt es aber eine Menge von staatlichen Gebilden, Monarchien und Republiken: da ist der Staat der Vierfüßler, der Vögel, der Pflanzen, der Steine. Auch die Philosophen, die vornehmsten Bewohner der Sonne, haben ihr eigenes Reich, nicht minder die Gerechten, die Friedlichen, die Liebenden. Nachdem Cyrano die Bekanntschaft einer Geisterschar gemacht hat, deren Einbildungskraft so stark ist, daß sie jeden Gedanken alsbald zur Wirklichkeit werden läßt, gerät er zu seinem Unglück in das Land der Vögel. An ihrer Spitze steht zwar ein König, aber es ist nicht, wie man erwartet, der Adler, dem diese Würde zugefallen ist.

Vielmehr wählen die Vögel alle sechs Monate einen neuen König aus der Zahl der sanftmütigen Tiere. Denn er soll nicht hassen und keinen Haß erregen. Er soll vor allem den Krieg, die Quelle aller Übel, vermeiden. Jede Woche werden die Vögel zur Volksversammlung berufen, und sobald nur drei Vögel Klage über den König führen, wird derselbe abgesetzt.

Zur Zeit ist gerade die Taube mit der königlichen Würde bekleidet. Aber trotz aller Friedensliebe bereiten die Vögel dem Ankömmling einen sehr üblen Empfang. Denn die Menschen sind ihnen in den Tod verhaßt. Cyrano wird verhaftet und vor Gericht gestellt. Wie demütigend ist es doch für den stolzen Menschen, zu hören, daß die Tiere durchgehends voll Verachtung für ihn sind. Auch die Vögel spotten des armseligen Geschöpfs, das nackt und elend zur Welt kommt, sich nicht selbst zu helfen weiß und doch den Anspruch erhebt, über die Tierwelt zu herrschen. Der Mensch ist ohne Verstand, sagen sie, denn er unterscheidet nicht einmal Zucker von Arsenik, Schierling von Petersilie, und behauptet trotz alledem, daß er, nur auf die Sinne gestützt, die Wahrheit finden könne.

Um sich zu retten, erklärt Cyrano vor Gericht, er sei kein Mensch, er sei ein Affe. Die Wahrheit dieser Behauptung zu untersuchen, wird er einigen grundgelehrten Vögeln überantwortet, die ihn in ein Wäldchen führen und dort alle möglichen Sprünge machen, Purzelbäume schlagen und Grimassen schneiden. Andern Tags erklären sie mit Bestimmtheit, daß der Angeklagte kein Affe sei, denn er habe ihre Bewegungen niemals nachzuahmen versucht. Es folgt dann eine lange, gründliche Verhandlung, bei welcher der öffentliche Ankläger in einer meisterhaften Rede den Beweis für das Menschentum des Fremden darauf begründet, daß derselbe in frecher Weise lügt, wie ein Narr lacht, wie ein Thor weint, seine Nase putzt und was derlei Gründe mehr sind. Cyrano wird schließlich für schuldig erkannt, ein Mensch zu sein, und zum Tod verurteilt. Rechtzeitig aber erzählt ein Papagei der Herrscherin, wie er einst durch des Verurteilten Güte aus harter Gefangenschaft befreit worden sei, und so wird Cyrano begnadigt. Er beeilt sich natürlich, das ungastliche Reich zu verlassen, kommt zunächst in einen Wald, dessen Bäume miteinander Zwiesprache halten, und hört ausführlichen Bericht über das Reich der Liebenden. Dies Reich ist häufigen Überschwemmungen ausgesetzt, da seine Bewohner Meere von Thränen vergießen. Wer sich dort eines Vergehens schuldig macht, berichtet Cyrano mit bissigem Spott gegen so viele zeitgenössische Dichter und Erzähler, wird in das Reich der Wahrheit verbannt, und es wird ihm bei Todesstrafe verboten, jemals wieder eine Hyperbel zu gebrauchen. Cyrano nähert sich zuletzt dem Land der Weisen. Unterwegs sieht er einen Philosophen am Weg liegen, der mit dem Tod ringt. Der Arme hat sein Gehirn so mit Bildern vollgestopft, daß es endlich geplatzt ist. Denn auch auf der Sonne ist der Tod zu finden, der ja nichts ist, als ein Durchgang zu höherer Vollkommenheit. An der Grenze kommt ihnen der göttliche Descartes entgegen. Aber Cyranos Schilderung bricht hier ab, und überläßt es der Phantasie des Lesers, sich das Leben der

Philosophen auf der Sonne und die Heimkehr Cyranos nach der Erde auszumalen.

Bei der Beurteilung Cyranos muß man in Anschlag bringen, daß er einer der ersten Vorläufer der späteren Aufklärungsphilosophie war. Gassendi war zwar der Lehrer und Cyrano nur der Jünger. Aber der lebhafte, stürmische Geist des letzteren mußte ihn weiterführen, mußte ihn in Konflikte mit seiner Zeit bringen, die er nicht völlig lösen konnte. Als er in jungen Jahren starb, war er noch unfertig, mit sich selbst im Unklaren. Das prägt sich in allen seinen Werken aus. Wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen, so hätte er sich vielleicht auch, gleich seinem Studiengenossen Molière, nach sturmvollen, trüben Jahren abgeklärt und die Harmonie in seinem Wesen und seinen Schriften gefunden. Aber ein feindliches Geschick raffte ihn dahin. Wie später Vauvenargues, der ebenfalls früh ins Grab sank, hätte auch er rufen können: „Wenn das Leben kein Ende nähme, wer verzweifelte an seinem Glück. Der Tod macht das Unglück vollständig“. Eine große Geistesbewegung, wie die des 18. Jahrhunderts es war, kündigt sich lange vorher in einzelnen Erscheinungen an. Diese Vorläufer haben eine schwere Aufgabe und schlimmen Stand. Im Zwiespalt mit ihrer Zeit, und doch ihres Ziels unbewußt, treiben sie unsicher hin und her, scharmützeln hier und da, ohne recht zu wissen, um was es sich in dem bevorstehenden Kampf handeln wird. Sie entfalten dabei oft bedeutsame geistige Kraft, und scheinen doch immer nur mittelmäßig. Ihre Streiche fallen nicht selten falsch oder durchschneiden nur die Luft, und so erscheinen diese Plänkler mehr als eine Seltsamkeit, denn als wirklich beachtenswerte Streiter.

Cyrano Bergerac ist voll Geist, des Aufschwungs fähig; sein Witz ist schneidig, seine Ideen frei. Aber ihm mangelt der Geschmack, die Mäßigung an der rechten Stelle. In seinem Kampf macht er manchmal den Eindruck, als gehöre er zu der Klasse der windigen „Capitane“, und doch hat er das Herz an der rechten Stelle, und es ist ihm Ernst um seine Sache. Als Satiriker ist er am merkwürdigsten, und der Hohn, mit dem er die Menschen behandelt, erhebt sich an manchen Stellen zu wirklicher Kraft. Zu seinem Vogelreich mag er durch die „Vögel“ des Aristophanes angeregt worden sein, wenn auch ein Abgrund zwischen seiner Erzählung und der genialen Dichtung des Atheners liegt. Eher noch kann man seine komischen Erzählungen mit Francis Bacons „Neuer Atlantis“ vergleichen. Auch in ihnen ist Cyrano nur als Vorläufer zu betrachten. Er gab die Anregung für die späteren allegorisch-satirischen Reisebeschreibungen, unter welchen Voltaires „Micromégas“ hervorragt, und Swifts „Gulliver“ als unübertroffenes Werk allen voransteht.[1])

Neben dem Wiederaufleben der skeptischen Philosophie, das wir in den Werken Cyranos und in anderen Kreisen beobachten können,

---

[1]) Über Cyrano vergl. noch Victor Fournel, „La littérature indépendante et les écrivains oubliés au XVII siècle.“ 2me éd. Paris 1862. Didier & Cie. S. 50 ff.

zeigten sich auch auf ausschließlich litterarischem und gesellschaftlichem Feld Anzeichen einer beginnenden Opposition, und zwar ging sie aus der aristokratischen Welt hervor; ja wir finden, daß sie zum Teil von Richelieu selbst veranlaßt wurde. Der Kardinal war für die Beobachtung der festen Regeln in der Dichtkunst, besonders im Drama, sehr eingenommen, und sah mit Unlust, daß noch mancher Dichter sich sträubte, deren Herrschaft anzuerkennen. Aber gleichzeitig war er doch ein Feind der Übertreibung und Ziererei, die sich allenthalben zu regen begann, und er verfiel auf den Gedanken, diese verschiedenen, ihm widerstrebenden Erscheinungen mit deren eigenen Waffen zu bekämpfen, und sie durch den Spott zu besiegen.

Daß dieser Kampf nicht gewaltig werden konnte, ist klar. Ein Mann von den beschränkten litterarischen Ansichten Richelieus war nicht geeignet, eine Partei, zu der er doch selbst gehörte, durch satirische Angriffe zu reformieren.

Sein getreuer Desmarets, der ihm sonst schon in seinem dramaturgischen Dilettantismus beigestanden hatte, mußte auch diesmal helfen, und er bekam den Auftrag, in einem satyrischen Lustspiel die verschiedenen, dem Kardinal widerwärtigen Richtungen anzugreifen. So entstanden im Jahr 1640 die „Visionnaires“. Das fünfaktige Stück sollte die Schwächen und Extravaganzen der Gesellschaft zeichnen. Die Idee war an und für sich gewiß gut, allein weder Desmarets noch Richelieu besaßen genug satirische Kraft. Der Satiriker muß entweder von glühendem Haß gegen den zu bekämpfenden Feind beseelt sein, oder er muß so freien Sinn haben, daß er sich über alle streitenden Parteien hinaus setzt, überlegenen Geistes von hoher Warte herab sie beurteilt und ihre Fehler wie spielend geißelt. Keine dieser Vorbedingungen fand sich bei den zwei Männern. Welch dankbaren Stoff hätte ein echter Satiriker in jener Zeit des Übergangs gefunden! Er hätte nur ins volle Leben zu greifen brauchen, wo auf dem politischen Gebiet der Widerspruch zwischen den Bestrebungen des Adels ebenso und seiner geringen Einsicht auffiel, wie die Mischung von Roheit und Affektation, die sich in der vornehmen Gesellschaft zeigte. Mit welchem Hohn hätte ein scharfblickender Kritiker die hohle Lyrik der Zeit, die Übertreibung und Unwahrheit der Romane und Dramen behandeln können! Desmarets wußte nur wenige dieser Züge zu benutzen. Er führte in seinem Lustspiel eine Reihe von Zerrbildern vor, von welchen einige für seine Zeit schon veraltet waren. So glaubte er nicht ohne Renommisten („Artabaze“) auskommen zu können; so führte er einen überspannten Dichter Amidor ein, der eher eine Karrikatur von Ronsard und den Dichtern der Plejade ist, als daß er die Schwächen der modernen Dichter zur Darstellung brächte.[1])

---

[1]) Nur selten sind Amidors Worte auch auf die Zeitgenossen des Desmarets anwendbar. So z. B. I, 3, 4, wo er sich anschickt, ein Bacchusfest zu beschreiben.

— — — par un vers héroique
Plein de mots ampoulés, d'épithètes poussans.

Nicht übel ist dagegen die Figur des einen Liebhabers, Filidan, der ein gar entzündliches Gemüt hat, für jede Dame, die ihm begegnet, in Liebe erglüht, nach allen Regeln des Romans schwärmt und gleich bereit ist, vor Liebe zu sterben. Der Dichter Amidor beschreibt ihm eine himmlische Erscheinung, die er gehabt habe, eine Göttin „mit Korallenaugen, einem Azurmund, braungoldenem Teint und Silberhaaren, mit Zähnen schwarz wie Ebenholz und mit erloschenem Blick, von kleinem Wuchs und mit großem Fuß“ — und Filidan liebt sie alsbald mit allem Feuer seiner Seele, ja am Schluß eines Monologs sinkt er bereits halb tot vor Sehnsucht zusammen.[1])

Neben diesen zwei komischen Personen begegnen wir einem Vater, der seine drei Töchter verheiraten möchte. Jedes dieser Fräulein hat eine besondere Manie; die eine hält sich für wunderbar schön, und ist überzeugt, die gesamte Männerwelt sei unglücklich aus Liebe zu ihr; die zweite verachtet alle Männer ihrer Zeit und liebt nur Alexander den Großen; die dritte endlich schwärmt nur für das Theater. Lebensvoll ist aber keines der drei Mädchen gezeichnet. Sestiane, die Freundin des Theaters, läßt sich in eine längere Unterhaltung mit dem Dichter ein, der ein Feind der dramatischen Regeln ist und auch Sestiane von der Nutzlosigkeit derselben überzeugt.[2]) Zum Dank dafür giebt ihm diese den Stoff zu einer Tragikomödie. Ein Kind wird ausgesetzt, von einer Tigerin genährt, später gefunden und an einem Königshof erzogen. Das Stück beginnt mit der Kindheit des Helden, schildert dann die Thaten und die Liebe des zum Mann Herangereiften und schließt mit der Darstellung der Schicksale seiner Kinder.

Diese verschiedenen Personen sind in eine sehr lose Komposition verflochten. Auf der Jagd nach Schwiegersöhnen findet der Vater der genannten drei Damen den Bramarbas, den Dichter Filidan und einen vierten Menschen, der ganz in seiner Traumwelt lebt. Jedem dieser vier Männer verspricht er eine seiner Töchter und entdeckt zu spät, daß er mehr versprochen hat, als er halten kann. Aber die Verlegenheit ist schnell beseitigt, denn die Töchter weigern sich überhaupt zu heiraten. Wie wenig Desmarets daran dachte, der aristokratischen Richtung seiner Zeit ernstlich entgegenzutreten, wie es ihm und seinem Herrn vielmehr nur darum zu thun war, kleine Schwächen zu verspotten und eine litterarische Rancune zu befriedigen, beweisen die Verse, mit welchen er sein Vorwort schließt. Wie Horaz sein „Odi profanum vulgus“ gesagt hatte, so erklärt auch Desmarets, daß er nicht für das dumme Volk schreibe, dem er gar nicht gefallen wolle, sondern daß er nur für die

---

Aber solche Ausfälle lassen sich auf die schlechten Dichter jeder Zeit anwenden und verlieren somit die persönliche Beziehung.

[1]) Les Visionnaires, I, 4, 17 ff. und I, 5.

[2]) Ibid. II, 4, 50:

> Pourquoi s'assujettir aux groteques chimères
> De ces emmailletés dans leurs règles austères?

auserwählten und „edlen“ Menschen dichte.[1]) In der That, Desmarets hatte selbst zu viel in seinen dramatischen Werken gefehlt, und sollte später in seinem Epos „Clovis“ noch zu viel fehlen, als daß er berufen gewesen wäre, ein litterarisches Richteramt auszuüben.[2])

Fast um dieselbe Zeit wie die „Visionnaires“ entstand Saint-Evremonds Lustspiel „Les Académiciens“, welches eine wirklich litterarische Satire, einen Angriff gegen bekannte Schriftsteller enthielt. Ja, es ließ diese letzteren, die es bei ihrem wahren Namen nannte, persönlieh auftreten.

Charles de Saint-Denis, seigneur de Saint-Evremond, stammte aus einem altadeligen Geschlecht der Normandie, und war wahrscheinlich 1613, vielleicht auch erst ein oder zwei Jahre später geboren. Schon mit 16 Jahren trat er in die Armee ein und nahm an den großen Feldzügen in Deutschland teil, wohnte den Schlachten von Freiburg und Nördlingen bei, und trug eine schwere Wunde am Bein davon, die ihn monatelang an das Krankenlager fesselte. Obwol er sich durch seinen Mut ausgezeichnet hatte, verlor er doch die Gunst seines Generals, des Prinzen Condé, über welchen er sich spöttische Bemerkungen erlaubte. Diese satirische Laune bildete einen Hauptzug seines Charakters und sollte auf sein ganzes Leben bestimmend wirken. So oft es ihm möglich war, kehrte er aus dem Lager nach Paris zurück, wo er sich in der Gesellschaft beliebt gemacht hatte. Ein Freund leichten Lebensgenusses, ein „Libertin“ und Freund der Ninon, hielt er sich doch immer innerhalb gewisser Grenzen. In einem Brief an den Grafen d'Olonne über den Lebensgenuß sagt er: „Sie fragen mich, was ich auf dem Land treibe? Ich unterhalte mich mit allen möglichen Leuten, denke über alle möglichen Fragen nach, grüble über keine. Die Wahrheiten, welche ich suche, bedürfen keiner Vertiefung; überhaupt will ich mich über keinen Punkt allzu lang und allzu ernsthaft mit mir selbst befassen“.[3]) . . . Im Verlauf seines Briefs empfiehlt er dann das Maßhalten, das schon Epikur gelehrt, die „angenehme Indolenz“ jenes

---

[1]) Siehe d. „Argument“ zu den Visionnaires:

> „Ce n'est pour toi que j'écris,
> Indocte et stupide vulgaire.
> J'écris pour les nobles esprits,
> Je serois marry de te plaire.

[2]) Richelieu liebte überhaupt diese Gattung der satirischen Allegorie. Man vergleiche sein Manifest „Europe“, eine Art politischer Komödie, in der er durch Desmarets Spanien angreifen ließ. In diesem Stück treten auf: Francion, Ibère und Austrasie. Die beiden ersteren bewerben sich um die Gunst der Dame Europe. Ibère macht sich jedoch durch sein herrisches, stolzes Wesen verhaßt, während Francion durch seine Liebenswürdigkeit Europe für sich gewinnt. Die beiden Ritter suchen auch die Freundschaft der Dame Austrasie zu gewinnen, wobei ebenfalls Francion glücklich ist. Austrasie schenkt ihm zum Beweis ihrer Neigung drei Bandschleifen, welche die drei festen Städte Clermont, Stenai und Jametz bedeuten u. s. w.

[3]) Sur les plaisirs. Lettre au comte d'Olonne, Bd. I, S. 144 der Amsterdamer Ausg. 1706.

Philosophen, welche nicht als schmerz- und freudloser Zustand, sondern als die feine Empfindung einer reinen Freude aufzufassen sei, und die auf der Reinheit des Gewissens und dem Frieden des Geistes beruhe. Ohne großes Wissen, aber mit scharfem Geist und feinem Geschmack begabt, zeichnete sich Saint-Evremond bald in den litterarischen und schöngeistigen Kreisen aus. Aber die hohle Schönthuerei der Lyriker, die pedantische und unpoetische Manier vieler „Größen“ reizten ihn, und bald nach Desmarets „Visionnaires“ cirkulierte in Abschriften sein schon oben erwähntes Stück „Les Académiciens“.[1]) Er verspottete darin die einige Jahre zuvor gegründete Akademie. Godeau, Colletet, Chapelain, Boisrobert, Desmarets und andere Leuchten der Litteratur werden redend eingeführt, und erweisen sich als kleinliche, zänkische Leute, die im Bewußtsein ihrer Würde und vom Weihrauch, den sie sich gegenseitig streuen, betäubt, jedes Verständniß für die wirklichen Verhältnisse des Lebens verloren haben. In lächerlich pedantischer Weise sitzen sie über einzelne Wörter der französischen Sprache zu Gericht, und wollen sie als veraltet oder mißtönend verbannen. Die Satire ist umso gerechtfertigter, als solche Vorschläge wirklich gemacht wurden, und die übertriebenen Puristen Wörter wie car, néansmoins, or u. a. m. nicht mehr dulden wollten. Doch die Wortklauberei und Pedanterie ist an sich selbst so armselig, daß sie auch der Satire nur wenig Gelegenheit bietet, ihre Kraft zu zeigen. Daß sie in jener Zeit oft unerträglich auf den freieren Geistern lastete, zeigt das Beispiel Cyranos, Saint-Evremonds und bald auch Molières. Aber auch eine Satire hat keinen Anspruch auf größere Beachtung, wenn sie dem Leser keinen weiteren Horizont bietet, als Saint-Evremond in diesem Lustspiel gethan. Ein späteres Seitenstück zu den „Académiciens“ war desselben Verfassers „Comédie des opéras“, in welcher er die neu aus Italien herübergebrachte und alsbald sehr beliebte Manier der „gesungenen Dramen“ verspottet. Doch ist er darin ganz harmlos. Zu satirischer Kraft erhebt er sich in dem „Gespräch des Marschalls d'Hoquincourt mit dem Pater Canaye“.[2]) Sainte-Beuve setzt diese kleine Erzählung den „Lettres à un provincial“ Pascals zur Seite. Doch um wirklich mit Pascal wetteifern zu können, fehlte Saint-Evremond zunächst der Ernst des Satirikers. Er war ohne Begeisterung, selbst ohne Wärme. Ein Mann, der die Welt nur als ein Schauspiel ansieht, und sich nie aus seiner „angenehmen Indolenz“ reißen läßt, kann nicht zum wirklichen Satiriker werden.

Saint-Evremond ist als ein Vorläufer Boileaus anzusehen. Wir finden in ihm schon etwas von dem Charakter und der Weise der modernen Kritik. Doch zeigte er sich als Kritiker erst in späteren

[1]) Es entstand um das Jahr 1643 und trug anfangs den Titel: „La comédie des Académistes, pour la réformation de la langue françoise. Gedruckt wurde es zuerst 1650 ohne Vorwissen des Verfassers und mit vielen Fehlern und Entstellungen. 1680 gab Saint-Evremond eine neue, vielfach umgeänderte Ausgabe heraus. S. Oeuvres, Bd. I, S. 3.

[2]) Oeuvres, Bd. II, S. 33. Ausführliches darüber siehe Abschnitt II dieses Bands, S. 43.

Jahren, so daß wir seine Thätigkeit auf diesem Gebiet erst in einem folgenden Band besprechen werden.

Sein Leben wurde plötzlich in eine andere Bahn gelenkt, und der glänzende, geistvolle Mann in die Verbannung getrieben. Im Jahr 1659 gelang es Mazarin, in dem Pyrenäischen Frieden die langjährige Rivalität zwischen Frankreich und Spanien zu beenden, und zugleich für sein Land beträchtliche Erwerbungen zu sichern. Roussillon im Süden, Artois und eine Reihe fester Punkte an der flandrischen Grenze und in Lothringen rundeten das Gebiet des französischen Reiches ab. Man sollte denken, daß der endliche Friedensschluß von allen Seiten mit Jubel begrüßt worden wäre. Allein es gab eine Partei, die nur im Krieg ihre Geschäfte machen konnte, oder die aus Abneigung gegen den Minister dessen Politik verdammte. Saint-Evremond, der seit 1652 Maréchal de camp war und sich bei einer Sendung in die Guyenne 50.000 Livres erworben hatte, gehörte zu der Partei der Gegner und schrieb über das Friedenswerk aus Saint-Jean de Luz an seinen Freund, den Marquis de Créqui, einen Brief voll spöttischer Ausfälle gegen den Minister. Er stellte darin Mazarin als den Überlisteten hin, die Franzoson seien um die Früchte ihrer Siege geprellt. Saint-Evremond glaubte dem Kardinal einen furchtbaren Vorwurf zu machen, wenn er in seinem Brief sagte, derselbe halte jeden Frieden für günstig,und es sei ihm nur um die Ersparnis der Kriegskosten zu thun. Daß Frankreich unter dem Druck der Kriegslasten zusammenzubrechen drohte, kümmerte den Pamphletisten nicht. Er gab zu verstehen, daß Mazarin die Millionen nur ersparen wolle, um sie selbst zu behalten. Die Maxime Seiner Eminenz sei, der Minister gehöre nicht dem Staat, sondern der Staat dem Minister.[1]) In dieser beißenden, aber gerade hier nicht gerechtfertigten Weise ging es fort, gewiß zur lebhaften Freude seines Freunds und dessen ganzen Kreises.

Als jedoch 1661 Foucquet, der mächtige Finanzminister, stürzte, und seine und seiner Freunde Papiere mit Beschlag belegt wurden, kam der unglückliche Brief in die Hände des Königs, und Saint-Evremond hielt es für geraten, nach England zu fliehen. Dort sah er sich sehr freundlich aufgenommen, und blieb daselbst, mit Ausnahme einiger Jahre, die er in Holland lebte, bis zu seinem Tod. Eine Nichte Mazarins, die schöne Hortense Mancini, die mit dem Herzog von Mazarin verheiratet war, aber nach mancherlei unliebsamen Vorfällen sich auch nach London flüchtete, sah ihn als treuen Freund in dem glänzenden Kreise, den sie um sich versammelte. Bei Hof gerne gesehen, mit den besten englischen Schriftstellern und Dichtern befreundet, führte Saint-Evremond ein behagliches Leben. Von den Ufern der Themse aus verfolgte er die Entwicklung der vaterländischen Litteratur mit reger Aufmerksamkeit und sein Urteil galt viel in Frankreich. Bezeichnend ist es freilich, daß er sich in den langen Jahren seines Aufenthalts in England weder um dessen Sprache, noch dessen Litteratur kümmerte.

---

[1]) Der Brief ist datiert: November 1659. S. Oeuvres, II, S. 169.

Schon damals war die französische Sprache in England genug verbreitet, so daß er überall verstanden wurde, und mehr verlangte er nicht. Seine Kritiken flogen über den Kanal, und verfehlten selten ihren Eindruck, da sie kurz, klar und scharf gedacht waren. Erst im Jahr 1688 wurde ihm die Erlaubnis zur Heimkehr gewährt. Diese lange Dauer der Verbannung hat manche Historiker, unter ihnen schon Voltaire, auf den Gedanken gebracht, daß noch ein geheimer Grund vorgelegen habe, welcher Ludwig XIV. oder Colbert so unerbittlich gegen den Verbannten gestimmt habe. Im Jahr 1688 aber fühlte sich Saint-Evremond zu alt, um noch einmal zu übersiedeln. Paris war ihm fremd geworden, und in London hatte er sich eingelebt. So lehnte er dankend ab. Er starb in hohem Alter 1703 und fand seine letzte Ruhestätte in dem Pantheon der Engländer, der Westminster-Abtei.[1])

Ebenfalls in bewußtem Gegensatz gegen den Geist, der in der Litteratur und in der Gesellschaft herrschte, erhob sich der komische Roman. Dieser bekämpfte hauptsächlich die süßliche Manier der Schäferromane und wollte den schwärmerisch ritterlichen Sinn, die Ideale der damaligen vornehmen Gesellschaft, als unwahr nicht gelten lassen. Gegenüber den Schäfern d'Urfés, Racans und Théophiles, und nicht minder den salbungsvollen Phrasen Balzacs gegenüber, schlug der komische Roman, dessen hauptsächlichste Vertreter Sorel, Scarron und später Furetière waren, die realistische Richtung ein. Er verfiel dabei in das andere Extrem, und schilderte die Welt, wenn auch nicht immer gerade von der Nachtseite, so doch jedes idealen Gedankens beraubt. Der Mensch erscheint in ihm zumeist als ein sinnlich-lüsternes, abenteuerliches, gemeines Geschöpf. Der realistische Roman glaubt nicht an die Schönheit der Seele, die Hoheit der Gesinnung. Er spottet derer, die von solchen Dingen träumen. Die Verfasser dieser Romane sind mit den holländischen Malern zu vergleichen, die ihre Kunst auch nicht in der Schönheit der Auffassung und Darstellung finden. Doch darf man in den Romanen des 17. Jahrhunderts nicht den Realismus der heutigen Zeit suchen. Jene versuchten es noch nicht, ein getreues Abbild des wahrhaften Lebens zu geben. Sie waren noch zum größten Teil Abenteuerromane, und wenn man diese auch als „romans de moeurs" bezeichnet, so muß man darunter nicht das verstehen, was wir heute „Sittenroman" nennen.[2]) Der damalige realistische Roman dringt nicht in das Innere der Familie, giebt uns kein Bild des Lebens auf den Schlössern des

---

[1]) Vergl. Sainte-Beuve, Nouveaux lundis, t. XIII, t. 425 ff., und die beiden von der Akademie gekröntеu Abhandlungen über Saint-Evremond von Gilbert und Gidel. Eine Auswahl der Werke erschien 1856 bei Techener in Paris: Oeuvres mélées de Saint-Evremond, revues, annotées et précédées d'une histoire de la vie et des ouvrages de l'auteur par M. Charles Giraud. 3. Bd. Siehe auch Fournel, La littérature indépendante, S. 330 ff.

[2]) Man sagte von einem Roman, daß seine „moeurs" entweder heroisch oder burlesk wären, und verstand also unter dem Wort „moeurs" kaum etwas anderes als Abenteuer. Siehe Eug. Maron, Le roman de moeurs au XVII siècle, in der „Revue Indépendante", Februarheft 1848.

Adels oder in dem Haus des Bürgers. Daß eine solche Darstellung, von jedem romantischen Firnis abgesehen, anziehen könne, davon hatte man noch keine Ahnung. Der komische Roman behandelt dieselbe Welt, wie der vornehme Roman; er hat Liebesgeschichten, heitere und trübe Abenteuer in bunter Abwechslung wie jener. Beide unterscheiden sich nur durch ihre Auffassung und durch die Farbe, die sie ihren Bildern geben.

Der erste, der mit Erfolg in der Gattung des komischen Romans auftrat, war Charles Sorel de Souvigny. Er war ums Jahr 1597 zu Paris geboren und erreichte ein hohes Alter, denn er starb erst 1674. Sorel gehörte zu einer bürgerlichen Familie und zeigte das Janusgesicht, das seine Kollegen aus dem Bürgerstand so oft und mit so viel Glück zu tragen verstanden. Er arbeitete ernsthaft und fleißig, war ein Gelehrter, Historiograph von Frankreich und hat als solcher eine Reihe von Büchern geschrieben, die heute niemand mehr liest. Neben dem Gelehrten aber lebte in ihm noch ein satirischer, dem Scherz geneigter Mann. Dessen Schriften hatten ein ganz anderes Gepräge und fanden einen außerordentlichen Leserkreis. Hatte nicht ebenso Passerat, der gelehrte Professor der Beredsamkeit zur Zeit der Ligue, Trink- und Liebeslieder, satirische und frivole Gedichte gefertigt? Im Kreise der Schriftsteller seiner Zeit zeichnete sich Sorel durch seinen Unabhängigkeitssinn aus. Er verschrieb sich keinem hohen Herrn zu Dienst, zierte seine Werke mit keinerlei Dedikation, scheute sich auch nicht, offen seine Meinung über die Werke seiner Zeitgenossen zu sagen und die Geschmacksrichtung der ganzen Epoche zu verspotten. Freilich wußte er seine Kritik in eine Form zu kleiden, die der besten Aufnahme sicher war, in die Form einer Erzählung; und diese schmückte er mit so viel satirischen, oft obscönen Geschichten aus, daß er selbst in Kreisen, die sich um seine litterarischen Ideen nicht kümmerten, zahlreiche Leser finden mußte. Ist doch eine halbwegs gute Satire bei allen, die nicht von ihr getroffen werden, williger Aufnahme sicher.

Wie „Don Quixote“ sich gegen die Ritterromane erhoben hatte, so suchte Sorel in seinem komischen Roman „Francion“ die Schäferromane und die romantischen Ideen der vornehmen Welt zu verspotten. Freilich fehlte ihm das Genie des spanischen Dichters und sein „Francion“ ragt nicht von weitem an die unsterbliche Erzählung des Cervantes heran. Aber immerhin erregt er unser Interesse als ein Beweis der starken Gegenströmung, die sich fast gleichzeitig mit dem Erscheinen der „Asträa“ bildete. Der zweite Band des d'Urfé'schen Romans erschien im Jahr 1622 und in demselben Jahr wurde auch „Francion“ veröffentlicht. Nach dem Vorbild der in Spanien damals beliebten Abenteuerromane erzählt Sorel in „Francion“ die Geschichte eines jungen Adeligen. Der ganze Roman dreht sich nur um den einen Mann; Abenteuer reiht sich an Abenteuer und der Gang der schon an sich bunten Geschichte wird noch durch eine Reihe von Novelletten unterbrochen. Francion, so heißt der Held der Geschichte, stammt aus einer alten bretonischen Familie, ist aber früh nach Paris gekommen, wo er sich in allen möglichen Kreisen, in der feinsten Gesellschaft wie unter der Hefe des Volkes,

umhergetrieben hat. Die ersten Bücher zeigen Francion in der Provinz. Er ist in ein galantes Abenteuer auf einem Schloß in Burgund verwickelt, das mit einigen Unannehmlichkeiten für ihn endigt. Er muß fliehen und begegnet einem Edelmann, der ihn mit in sein Haus nimmt. Ihm erzählt nun Francion in den folgenden Büchern seine früheren Erlebnisse, seine Erfahrungen auf der Schule, sein kümmerliches Leben in Paris, seine dichterischen Versuche, seine Verbindungen mit der Diebswelt und deren Freundinnen, und endlich seine Bekanntschaft mit einem hohen Herrn, unter dem wahrscheinlich der Herzog von Orléans gemeint ist. Im Verlauf der Geschichte kommt Francion nach Italien, wo er als Schäfer und Wunderdoktor seine Talente beweist, und zum Schluß nach Rom. Dort findet er nach vielen glücklich überstandenen Gefahren endlich eine junge Witwe, mit der er sich vermählt und die ihn zum Entschluß bringt, nach Frankreich heimzukehren, um daselbst ruhig und bürgerlich anständig zu leben.

Dies ist der Rahmen, in welchen Sorel das Bild der Gesellschaft, wie sie ihm erschien, eingefügt hat. Für die Kenntnis der damaligen Sitten ist der Roman sehr wertvoll, trotzdem Sorel oft mit gar grellen Farben aufträgt, immer auch auf der Oberfläche bleibt. Aber die einzelnen Skizzen, die er entwirft, bieten ihm Gelegenheit, die verschiedenartigsten Menschen zu schildern. Bald macht er uns mit dem unbestechlichen Richter bekannt, der alle Geschenke schroff abweist, aber sie durch seine Frau entgegennehmen läßt; bald besuchen wir mit Francion die Schule und begegnen auch hier wieder dem Pedanten — einem von jenen, die Cyrano so liebt und die ihren Namen mit der Endsilbe „us" verschönern, um sich den Anschein von Gelehrsamkeit zu sichern. Sie arbeiten mit Vorliebe mit dem Stock und sind stark in etymologischen Erklärungen, wie z. B. daß das Wort „luna" eine Zusammenziehung aus „quasi luce lucens aliena" vorstellt. Natürlich vertiefen sich die Schüler während des Unterrichts in die Lektüre anderer Bücher, verschlingen alle möglichen Ritterromane und träumen von Helden, Zauberern und liebevollen Prinzessinnen. Der Hauptpedant, Hortensius, dem Francion auch in Rom wieder begegnet, ist eine Karikatur Balzacs. Dem ebenso eitlen wie beschränkten Menschen wird aufs übelste mitgespielt, in der Schule sowol wie später in Rom, wo man mit ihm eine wahre Posse ausführt. Eine polnische Gesandtschaft erscheint vor ihm und fleht ihn an, er wolle die polnische Krone annehmen. Hortensius bläht sich nun im Gefühl seiner Hoheit auf und dient der übermütigen Gesellschaft, in die er geraten ist, einige Tage als Zielscheibe des Spotts. Wie Balzac, werden auch Boisrobert und Poeten seines Schlags unter anderem Namen gezeichnet, und mit besonderem Nachdruck erhebt sich Sorel gegen den Schwulst in der Poesie. Einer der besten Abschnitte des Buchs ist die Schilderung des Buchhändlerladens, in welchem sich die Dichter und Schöngeister treffen, ihre Ansichten austauschen, ihre Pläne und Arbeiten besprechen. Hier tritt die polemische Absicht Sorels deutlich zu Tage. Aber auch an anderen Stellen spricht er sich offen aus. So läßt er im zehnten Buch eine Dame, Joconde, folgendermaßen über die Schäfer-

romane urteilen: „Die Schäfer sind darin Philosophen und lieben wie der ritterlichste Mann der Welt. Und warum? Warum macht er (der Verfasser) diese Perronen nicht zu wohlerzogenen Kavalieren? Wenn er sie dann Wunder der Klugheit verrichten und sie himmlisch schön reden ließe, würde man sich nicht wie über ein Mirakel entsetzen. Die wahre sowol wie die erdichtete Geschichte müssen beide die Dinge der Natur gemäß darstellen, sonst werden sie zu Märchen, die wol Kinder unterhalten können, nicht aber Menschen von reichem Geist... Ebenso gut könnte man einen Roman schreiben, in dem verliebte Kavaliere vorkommen, die im Patois der Bauern reden.“ [1]) Aber Sorel tadelt nicht allein die falsche Manier des Romans, sondern auch den Ernst, mit dem er behandelt wird. „Wir haben genug tragische Geschichten“, beginnt er seine Erzählung, „die uns immer nur traurig machen; man muß auch einmal eine komische Geschichte haben, welche die verdrossensten Gemüter aufheitern kann“, und später, zu Beginn des achten Buchs, sagt er: „Mag den Heraklit vorstellen, wer da will; ich bin lieber Demokrit, und die ernsthaften Angelegenheiten hienieden sollen mir nur noch als Possen erscheinen“.[2])

Mehr als einzelne Erklärungen, seien sie auch noch so nachdrücklich, spricht die ganze Haltung des Buchs für die oppositionelle Gesinnung des Verfassers. Er will nichts von jenen subtilen Idealen wissen, nichts von der kühlen Feinheit, der vorsichtigen, züchtigen Rede. Er ist ein Anhänger des Rabelais und liebt, wie jener, das freche Wort und die cynische Anekdote. Nur beeilt er sich, seine unzüchtigen Geschichten mit einer moralischen Nutzanwendung zu schließen: er betont, daß er solche Vorgänge nur schildere, um das Gefährliche des gemeinen Lebens zu beweisen. Nicht anders klingt die Abschreckungstheorie mancher heutigen Schriftsteller in Frankreich, die das Lasterleben in eingehender, fast liebevoller Weise schildern, um moralisch zu wirken. Von seinem Standpunkt aus mußte Sorel die stilistische Sorgfalt verwerfen, und so ist seine Schreibweise denn auch nachlässig, seine Sprache oft matt, und von Aufwallung oder Wärme zeigt sich nirgends eine Spur bei ihm. Seine Personen sind entweder schlecht oder liederlich; das ganze Buch ist nur lose gefügt und ohne Geschmack geschrieben.

---

[1]) Francion, Livre X, S. 387 (éd. Colombey): „Il y a bien de l'apparence: Les bergers sont ici philosophes, et font l'amour de la même sorte que le plus galant homme du monde. A quel propos tout ceci? Que l'auteur ne donne-t-il à ces personnages la qualité de chevaliers bien mourris? Leur fit-il, en tel état, faire des miracles de prudence et de bien dire, l'on ne s'en étonneroit point comme d'un prodige. L'histoire véritable ou feinte doit représenter les choses au plus près du naturel; autrement c'est une fable qui ne sert qu'à entretenir les enfans au coin du feu, non pas les esprits mûrs dont la vivacité pénètre partout. Il fait bon voir ici l'ordre du monde renversé. Je suis d'avis, pour moi, que l'on compose un livre des amours des chevaliers, à qui l'on fasse parler le patois de paysans, et à qui l'on fasse faire des badineries de village. La chose ne sera point plus étrange que celle-ci qui est sa contraire.“

[1]) Francion, livre I, S. 19, und livre VIII, S. 301.

Trotz seiner Schwächen fand es indessen den größten Beifall. Sorel hat nie seine Autorschaft zugestanden, aber bezweifelt kann sie nicht werden. In den ersten zwanzig Jahren (von 1622—1644) soll „Francion“ fünfundvierzigmal aufgelegt worden sein, und die neuen Ausgaben brachten viele Änderungen und Zusätze. Im Lauf des Jahrhunderts hat das Buch gar an die sechzig Auflagen erlebt; ein für jene Zeit unerhörter Absatz, und ein neuer Beweis dafür, daß auch in der Litteratur nicht immer das Beste gleich den größten Erfolg hat. Wenn „Francion“ seine Beliebtheit vorzugsweise durch seine realistische Manier erlangt hätte, so müßten wir in der weiteren Entwicklung der Litteratur eine steigende Tendenz in dieser Richtung bemerken. Dies ist aber nicht der Fall, denn Romane, wie Jean de Lannels „Roman satirique“ (1624), Clervilles „Gascon extravagant“ oder Du Verdiers „Chevalier hypocondriaque“ waren nur schwache Nachahmungen des Sorel'schen Werks, und auch die späteren Romane dieser Art, wie Scarrons und Furetières Erzählungen, erwiesen sich ohne nachhaltige Wirkung. Darum erscheint der Schluß wol gerechtfertigt, daß „Francion“ seine Popularität zum großen Teil den eingestreuten obscönen Geschichten verdankt.

Trotz seiner Verbreitung vermochte indessen auch „Francion“ die Popularität der Schäferromane nicht zu beeinträchtigen. Auch das neue, kampflustige Werk, das Sorel 1627 in drei Bänden veröffentlichte: „Le berger extravagant“,[1]) brachte ihnen keinen Schaden. Sorel griff darin den Schäferroman aufs neue an, wobei er sich unverkennbar an das Vorbild des Don Quixote hielt. Wie dort der Hidalgo durch die Lektüre der Ritterromane den Verstand verliert, so hier Lysis durch die vielen Schäferromane und Schäfergedichte, an deren Wahrheit er glaubt. Lysis kleidet sich als Schäfer, fällt eines Tags in den hohlen Stamm einer Weide und glaubt, er sei in einen Baum verzaubert. Die Mittel, die seine Freunde anwenden, ihn aus dem Stamm heraus zu locken, sind allerdings sehr ergötzlich, allein das Ganze ist zu lang und wird monoton. Zudem ist Sorel so gänzlich des poetischen Gefühls bar, daß er jede Poesie als unwahrscheinlich und unnatürlich verurteilt, und von der Iliade so wenig wissen will, wie von den girrenden Pastoralgedichten seiner eigenen Zeit.

Weitaus der bedeutendste Roman der ganzen Gattung war Scarrons „Roman comique“, der allerdings bedeutend später, erst 1651—1657, erschien. Der Name Scarron führt uns zu der burlesken Dichtung über, die den schärfsten Gegensatz gegen die herrschende Geistesrichtung darstellt, und deren Hauptvertreter eben Scarron war. Wir betrachten deshalb Scarrons Leben und Thätigkeit im Zusammenhang, weil der Charakter der einzelnen Werke dann umso besser hervortritt.

Paul Scarron war 1610 oder 1611 zu Paris geboren. Sein Vater war Parlamentsrat, und besaß ein großes Vermögen.[2]) Die Kinder er-

[1]) „Le berger extravagant, où, parmi des fantasies amoureuses, l'on voit les impertinences des romans et de la poésie.“ Manche Ausgaben haben auch geradezu den Titel „L'Antiroman“.

[2]) Nach Parfaict VI, 341 hatte er mehr als 20.000 Livres Rente.

hielten eine gute Erziehung, allein sie verloren frühzeitig ihre Mutter. Der Vater heiratete noch einmal, und mit der Stiefmutter zog Zwietracht in das Haus. Paul Scarron führte ein lockeres Leben nach Art der jungen, reichen Leute, und sah sich bald mit dem Vater auf gespanntem Fuß. Selbst in ihren litterarischen Ansichten standen sie einander gegenüber. Dieser pries Ronsard und die alte Dichterschule, der Sohn hielt es mit Malherbe und der neuen Manier, und gefiel sich in freigeistigen Ideen. So lang der Vater seine Stellung inne hatte, konnte Paul sein sorgloses Leben fortsetzen, ging auch einmal nach Rom, und nahm, um nicht ganz ohne Stellung zu sein, die kleinen Weihen. Das erlaubte ihm, geistliches Gewand anzulegen, verpflichtete ihn aber zu nichts. Im Jahr 1639 aber überfiel ihn plötzlich eine schwere Krankheit, die ihn lähmte und zum armseligen Krüppel machte. Er war erst 27 Jahre alt. Seit jener Zeit war es ihm unmöglich zu gehen; zu einem Z verzogen, wie er über sich selbst spottend sagte, saß er unbehilflich in einem Lehnstuhl, fortwährend von Schmerzen gepeinigt und von Schlaflosigkeit geplagt. Nur Opium brachte ihm momentane Hilfe. Einige Jahre später verlor sein Vater seine Stelle. Das Parlament war in offenen Streit mit Richelieu geraten und dieser verbannte die heftigsten Oppositionsredner aus Paris, ja er entsetzte sie widerrechtlich ihres Amts (1641). Zu diesen letzteren gehörte auch Scarron, der seinen Sturz nur kurze Zeit überlebte. Bei seinem Tod zeigte es sich, daß das Vermögen zerrüttet war. Über die Erbschaft entspann sich zudem noch ein Prozeß zwischen den Kindern der ersten und zweiten Ehe, der zu gunsten der letzteren entschieden wurde. Der Kranke sah sich mit einem Mal verarmt und seine Lage schien verzweifelt. Allein trotz der heftigsten Schmerzen verlor er seinen Lebensmut und seinen Humor nicht, und diese Elasticität des Geistes rettete ihn. Auf seinen Lehnsessel gebannt, wußte er doch einen belebten Kreis um sich zu vereinigen. Seine elegant ausgestattete Wohnung bildete einen Hauptsammelplatz der frivolen und geistreichen jungen Aristokraten. Man konnte sicher sein, bei ihm gute Gesellschaft und heitere Unterhaltung zu finden. Sein Witz war unerschöpflich, aber nicht bitter. Von Schulden bedrängt, ließ er sich deshalb nicht aus seinem Gleichmut bringen. Ging es doch in dieser Hinsicht vielen seiner vornehmen Bekannten nicht besser. Außer dem Humor hatte sich Scarron noch einen guten Magen und gesunden Appetit bewahrt, und gar oft fanden sich seine Freunde zu einem fröhlichen Mahl bei ihm zusammen. Jeder brachte dann seine Spende für die Tafel mit, die dadurch oft gar sonderbar zusammengestellte Gerichte sah, um die sich aber immer lustige Gesellen gruppierten. Eine Reihe von Episteln, gereimten Briefchen, gingen von ihm an seine Gönner und Gönnerinnen. Sie sind zum Teil erhalten und in seinen Werken mitgeteilt. Sie richtig zu beurteilen, darf man sie nicht als Gedichte ansehen; sie haben keinen Anspruch auf litterarischen Wert, sondern können nur als Proben des Tons gelten, der in jener Gesellschaft herrschte. Als Patient erlaubte sich Scarron ganz besondere Freiheiten der Rede. Geschmackvoll waren seine Episteln selten, geistvoll auch nicht oft; der Reiz, den sie für seine Freunde

hatten, lag hauptsächlich in den eigentümlichen, possierlichen Wendungen und dem burlesken Ton, mit dem er ernste Fragen behandelte. Auch der Heroismus, mit dem er seine Leiden ertrug, mag viel zu der freundlichen Aufnahme, die seine Schreiben fanden, beigetragen haben. Selbst dem König erlaubte sich Scarron in einem gereimten Gesuch zu sagen, er sei ein armer Krüppel — aber er wählte dazu ein burleskes Wort — und weine über sein Leiden wie ein Kalb, oft auch wie zwei oder vier Kälber.[1]) Ein Dankgedicht an einen Bekannten schloß er mit den Worten: „Adieu, je m'en vais me coucher".[2]) An Pellisson, der im Dienste Foucquets stand und für Scarron eine Pension vom Minister erlangt hatte, schrieb er in ähnlichem Stil, halb ernst, halb ironisch gemeint, und schloß auch hier nach vielen Worten des Lobs und der Erkenntlichkeit: „Mais il est tard, je m'en vais manger".[3]) Ein andermal schickte ihm seine Freundin, Mlle. d'Escars, eine große Pastete; flugs antwortete er mit launigen Versen. Als sie bei einer Spazierfahrt mit dem Wagen umgeworfen wurde, beeilte er sich, ihr sein Beileid auszudrücken, aber nicht ohne derbe Scherzworte, und wieder mit dem trivialen Schluß: „Es schlägt ein Uhr, ich geh' zu Bett".[4])

Seine stete Geldverlegenheit machte ihn erfindungsreich. Er wandte sich an die Regentin und schilderte ihr in seiner Weise sein Unglück. Wenn sie ihm etwas zuwende, werde sie gleich ein ganzes Hospital unterstützen, und er bittet, sie möge ihn zu ihrem Hof-Kranken ernennen.[5]) Die Königin bewilligte ihm ein Geschenk von 500 Ecus und gab ihm bald auch dieselbe Summe als jährliche Pension. Im Jahr 1646 erhielt er ferner eine kleine Pfründe in Le Mans. Dies genügte nicht.

---

[1]) Requête au Roi, v. 1:

Grand monarque chez qui mesdames les vertus
Ont choisi leur demeure,
Je suis un cul de jatte à qui membres tortus
Font grand mal à toute heure.
— — — — — — — — — — —
J'en pleure comme un veau, bien souvent comme deux,
Quelquefois comme quatre..

[2]) Au révérend père Clausel de la Mercy. Epître.

[3]) A. M. Pellisson. Epître II.

[4]) A l'infante d'Escars, épitre. — A. Mlle. d'Escars. Le voyage de la Reine à la Barre:

Mais une heure vient de sonner,
Je ferai bien de terminer
Cette bonne ou mauvaise lettre;
Et puis je ne sais plus qu'y mettre.
Pardonnez à votre cocher
Adieu, je m'en vais me coucher.

[5]) A la Reine-mère:

Je n'aurai pas peu de fierté
D'être de votre majesté
Le très obéissant malade.

und so verfiel Scarron auf den Gedanken, auch durch seine Feder Geld zu verdienen.

Im Jahr 1644 veröffentlichte er ein burleskes Epos in fünf Gesängen, den „Typhon“. Damit führte er die Burleske in die Litteratur ein. Diese Gattung ist genau betrachtet nur die Negation jeder Poesie, eine Verhöhnung der edleren Gefühle und des Sinns für Schönheit. Denn die Burleske wählt sich zumeist einen heroischen, hochdramatischen Stoff, eine epische Erzählung, und behandelt ihn in niedrig komischer Weise. Die großen Figuren der Sage und Geschichte, des Epos und der Tragödie bleiben, aber sie werden zur Gemeinheit herabgezerrt. Durch diesen Gegensatz allein sucht die Burleske zu wirken. Sie setzt an die Stelle des wahren und schönen Ausdrucks ein falsches und häßliches Wort, und während sie das, was groß ist, mit kleinlichen Mitteln schildert, bauscht sie das Armselige, Vergängliche durch hochtrabende, bombastische Redensarten bis zur Lächerlichkeit auf. Die Burleske giebt sich als die Gegnerin des gezierten, unwahren Stils, sie will die Affektion in der Litteratur bekämpfen, aber sie ist selbst nur ein Beweis des verdorbenen Geschmacks. Wie jene steht auch sie auf schwankem Boden, auch sie erhält sich nur durch die Unnatur. So kann sie wol die Menge zum Lachen bringen, aber Abhilfe kann sie nicht schaffen. Die Burleske unterscheidet sich wesentlich von dem heroisch-komischen Gedicht. Das letztere besingt kleine Vorgänge in heroischer Sprache und läßt Raum für geistreiches Spiel. Denn es sinkt nie zur Gemeinheit herab, wirkt aber oft erheiternd durch den Gegensatz zwischen Form und Inhalt. Man denke an den „Froschmäuslerkrieg“ und Boileaus „Lutrin“. Die burlesken Gedichte waren der Mehrzahl nach in achtsilbigen Versen verfaßt, weil sich dieses Metrum zur leichten Plauderei am meisten eignet und der Prosa nahe kommt. Bald sprach man kurzerhand von dem „burlesken Vers“, was zu manchem Irrtum Veranlassung gegeben hat. Denn die Leichtigkeit, mit der man ihn handhaben konnte, bewog manche Dichterlinge, auch ernstere Gegenstände in diesem Maß zu behandeln. Es ist bekannt, daß ein Gedicht, „La passion de Notre Seigneur en vers burlesques“, welches 1649 erschien, zwar nicht bei den Zeitgenossen, wol aber bei den späteren Kritikern, die nur den Titel sahen, als eine Blasphemie Entrüstung hervorrief, da es doch nur in achtzeiligen Versen verfaßt war.

Eines schönen Sonntag nachmittags, nach einem guten Mittagmahl, erzählt Scarron im ersten Gesang seines Epos, schlägt Typhon seinen Brüdern und Freunden, den Titanen, in Thessalien ein Kegelspiel vor. Der Vorschlag wird angenommen. Riesige Felsblöcke stellen die Kugeln vor. Doch das Verhängnis will, daß einer der Titanen aus Ungeschicklichkeit Typhon eine Kugel ans Bein wirft, und dieser ergreift im ersten Zorn Kugeln und Kegel und schleudert sie fort, so weit er kann. Unglücklicherweise fliegen sie bis auf den Olymp in die Behausung der unsterblichen Götter, werfen den Schenktisch um, zerschlagen Gläser und Teller und richten noch sonstiges Unheil an. Entrüstet ob dieses Frevels, entsendet Jupiter seinen Boten Merkur und fordert unter schrecklichen

Drohungen Ersatz, hundert venetianische Gläser zum wenigsten. Aber Typhon und seine gottlose Bande verspotten den Abgesandten der Olympier und so beginnt der Krieg. Nachdem der zweite Gesang von dem Kriegsrat der Götter erzählt hat, schildert der dritte den Überfall, den die Titanen wagen, den Kampf und die Flucht der Götter. Armselig ziehen sie durch die Lande, Merkur versetzt das Halsband der Venus und kauft dafür Kleider bei einem Juden, und so sonderbar kostümieren sich die Götter, daß man sie für wandernde Schauspieler hält. Zum Glück treffen sie Herkules, der ihnen, einem Orakelspruch zufolge, allein zum Sieg verhelfen kann. (Vierter Gesang.) Von frischem Mut belebt, kehren sie zur Wahlstatt zurück, erneuern den Kampf und siegen endlich nach großer Anstrengung.

Ein Jahr nach dem Erscheinen des „Typhon“ (1645) veröffentlichte Scarron eine Sammlung seiner Gedichte und einige nach spanischen Mustern gearbeitete Novellen. Einmal auf die große Litteratur des Nachbarlandes aufmerksam gemacht, fand er in ihr noch weitere Hilfe. Eine reiche Mine entdeckte er besonders in dem spanischen Theater, aus dem er mehrere Lustspiele und Tragikomödien ins Französische übertrug. Er nahm den Plan, die Haltung des spanischen Stücks, änderte nicht einmal die Namen und den Schauplatz, wie es Corneille in seinem „Menteur“ und der „Suite“ gethan hatte, und versuchte auch nicht, seiner Bearbeitung etwas französischen Geist einzuhauchen. Nur in der Behandlung der Sprache erlaubte er sich, seine eigenen Wege zu gehen. So sind denn seine dramatischen Werke ohne besondere Bedeutung für die Geschichte des französischen Theaters geblieben.[1]) Sie bieten die Manier des spanischen Degen- und Mantelstücks mit den herkömmlichen Personen, den ritterlichen Liebhabern, die alle einander ähnlich sehen, den heißblütigen und etwas leichtsinnigen Damen, und sie erheitern durch die bekannten Mittel, durch Intriguen, Verkleidungen und Verwicklungen aller Art. Die traditionelle Romantik des spanischen Landes — Balkonscenen, Entführungen, Duelle — alles hat Scarron beibehalten. Nur die Reihe der lustigen Personen hat er durch seinen „Jodelet“ vermehrt. Jodelet ist der spanische „Graciosa“ in seiner gemeinsten Metamorphose. Er ist der durchtriebene Diener, den das Lustspiel der früheren Zeit nicht glaubte entbehren zu können. Aber Scarron überbot in seiner Zeichnung noch den Cynismus der früheren Possen und ließ seiner übermütigen und frechen Laune freien Lauf. Er schilderte Jodelet als einen gefräßigen, plumpen und feigen Menschen, der durch keinen Zug, sei es der Anhänglichkeit oder auch nur der Geistesgegenwart und Schlauheit, die Sympathie der Zuschauer erwirbt. Jodelet bringt wol zum Lachen, spielt aber eine durchaus verächtliche Rolle. Scarron hat in ihm offenbar ein Gegenbild gegen den „Helden“ des vornehmen Schau-

---

[1]) Die Titel seiner Stücke sind: „Le marquis ridicule“, com.; „L'écolier de Salamanque“, tragicom.; „L'Héritier ridicule“, com.; „Jodelet duelliste“ (früher betitelt: „Jodelet souffleté ou les 3 Dorothées), com.; „Jodelet ou le maitre valet“, com.; „Dom Japhet d'Arménie“, com.; „La fausse apparence“, com.; „Le prince corsaire“, tragicom.

spiels und des Romans aufstellen wollen. Dies tritt besonders in der Posse „Jodelet ou le maître valet“ (1645) zutage. In einigen Stanzen, welche die Art der tragischen Monologe persiflieren, rühmt Jodelet dort sein Los. „Gesegnet sei der Himmel“, ruft er aus, „der mich so armselig schuf, daß ich den Knoblauch höher schätze, als die Ehre!“ Seiner Ansicht nach lebt sichs in der Gemeinheit am besten! Und warum sollte man sich ereifern, wenn einem fünf Finger auf die Wange fahren? Auch der Barbier legt den Leuten ja die Hand ins Gesicht.[1]

Die Scarron'schen Lustspiele unterscheiden sich von anderen ähnlichen Stücken durch ihren leichten, rasch fließenden Dialog. Man findet zwar nirgends eine feine psychologische Wendung oder eine auffallende Charakterzeichnung. Scarron bleibt auf der Oberfläche. Aber er hat das Talent, die Scenen in unterhaltender, witziger Manier zu entwickeln, und insofern hat er beigetragen, Molière die Bahn zu ebnen. Wenn man seine Lustspiele jedoch mit jenen Corneilles vergleicht, sieht man augenblicklich, wie völlig Scarron noch zu der alten Schule gehörte. Das Charakterlustspiel war ihm völlig fremd.

1648 ließ Scarron seinen „Virgile travesti“ folgen, der noch mehr Glück hatte als der „Typhon“, und als das Vorbild und Hauptwerk der ganzen Gattung anerkannt wurde. Scarron travestierte darin in seiner platten Manier die Virgil'sche Äneide. Es giebt kaum ein schlimmeres Zeichen für den verirrten Geschmack, der um die Mitte des Jahrhunderts nach der Herrschaft strebte, als der Beifall, den dieses langatmige, burleske Epos sich erwarb. Mit Recht fand Boileau in der niedrigen, mit der Gemeinheit der Gedanken und des Ausdrucks sich brüstenden Litteratur die äußerste Grenze des Ungeschmacks.[2] Einige gelungene Einfälle können über die Witzlosigkeit der ganzen Gattung nicht täuschen, die darum auch bei dem Beginn der neuen großen Epoche rasch und spurlos verschwand.

Dauernde Bedeutung erwarb von allen Werken Scarrons nur sein „Roman comique“. Dieses Buch führt uns zu der erzählenden Litteratur zurück, in der wir bereits eine starke oppositionelle Strömung erkannt hatten. Wie Sorel in seinem „Francion“ die realistische Manier anzuwenden suchte, so wandte sich auch Scarron in seinem Roman der Schilderung der derben Wirklichkeit zu. Die Idee dazu soll er auf einer Reise gefunden haben. In Le Mans sei er, so wird erzählt, mit einer wandernden Schauspielertruppe zusammengetroffen, und diese Begegnung

---

[1]) Jodelet ou le maître valet, IV, 2 (Stances).

str. 1, v. 9—11:

> Que béni soyez-vous, seigneur,
> Qui m'avez fait un misérable
> Qui préfère l'ail à l'honneur.

str. 2, v. 10 und 11:

> D'être peu beaucoup je me prise,
> Il n'est rien tel qu'être pied-plat.

[2]) Boileau, Art Poétique, I, 79—90.

habe ihm den Plan eingegeben, die Kreuz- und Querzüge einer solchen Gesellschaft zu erzählen.

Der „Roman comique“ erschien in zwei Teilen (1651). In Form und Anlage schloß er sich den früheren Romanen an. Um eine einfache Erzählung gruppieren sich eine Menge Episoden, selbständiger Novellen. Aber so lebhaft wie Scarron hatte noch keiner seiner französischen Vorgänger erzählt, und sein Roman bildet einen entschiedenen Fortschritt in der Novellistik. Seine Schilderungen sind frisch und natürlich: überall fühlt man, wie er bemüht war, auf dem realen Boden zu bleiben. Darum verlegte er auch den Schauplatz seiner Erzählung in die Stadt und Umgegend von Le Mans, die er genau kannte. Der Roman beginnt mit der Schilderung des malerischen Einzugs einiger Schauspieler in der genannten Stadt. Auf einem von vier Ochsen und einem Pferd gezogenen Karren werden die Habseligkeiten der Gesellschaft transportirt. Auch eine Alte hat Platz auf dem Fuhrwerk gefunden, während zwei Männer nebenher schreiten. Ihre Tracht ließe eher auf Zigeuner schließen. Allerdings sind sie mehr auf einem fluchtartigen Zug als auf einer friedlichen Kunstreise begriffen. Sie hatten ihre Bühne in Tours aufgeschlagen, aber ihr Portier hatte dort das Unglück, einen Mann zu erschlagen, und so brachen sie bei Nacht und Nebel auf, um sich zu retten. Unterwegs trennten sie sich, mit dem Versprechen, in Alençon wieder zusammenzutreffen. Die paar Künstler, die nach Le Mans kommen, erregen die Neugierde des Publikums, und noch am Tag ihres Eintreffens spielen sie trotz ihrer geringen Zahl vor dem kunstsinnigen Publikum des Städtchens auf einer improvisirten Bühne und mit sehr primitiver Ausstattung Tristans berühmtes Trauerspiel „Mariamne“. Man weiß eben die Stücke den Bedürfnissen des Augenblicks gemäß einzurichten. Bald finden sich noch andere Mitglieder der versprengten Truppe in Le Mans ein, und eine Reihe bunter Bilder gleitet an dem Leser vorüber. Die Hauptpersonen der Gesellschaft sind der jugendliche Held „Le Destin“, der Sohn eines armen Edelmanns.

Er ist nach vielen Abenteuern endlich Schauspieler geworden, um seiner Geliebten, Léonore, die durch den Tod ihrer Mutter in bittere Verlegenheit geraten ist, zu helfen. Auch Léonore geht unter dem Namen „L'Etoile“ auf die Bühne und entzückt die Zuschauer jedesmal durch ihre Kunst und ihre Schönheit. Zudem ist sie untadelhaft in ihrem Benehmen. Dafür wird ihr von vielen Seiten nachgestellt. Zuerst von dem bösartigen Polizeibeamten La Rappinère, der ein Ausbund von Gemeinheit ist, dann von einem ausschweifenden Junker, der vor keiner Blutthat zurückscheut, Léonore rauben läßt und dem Le Destin nur durch ein Zusammentreffen glücklicher Umstände seine Beute rechtzeitig wieder entreißen kann. Außer diesen gefährlichen Bewerbern findet sie in dem kleinen Advokaten Ragotin noch einen komischen Verehrer. Aus Leidenschaft für die Künstlerin läßt er sich in die Gesellschaft aufnehmen; seine Liebe kostet ihn viel Geld, da er die Kameraden häufig freihalten muß, und er gerät in eine Menge komischer und für ihn peinlicher Abenteuer. Neben Le Destin und L'Etoile erscheint

noch eine Reihe von „Künstlern“. An ihrer Spitze der alte, durchtriebene, gemeine La Rancune, das Bild eines durch viele Erfahrungen um jede Illusion gebrachten Menschen, der nur an sich denkt, jeden Umstand zu benutzen weiß und selbst einen gelegentlichen Diebstahl für einen hübschen Scherz ansieht, der jeder Rolle gewachsen ist und sich für den besten aller Schauspieler früherer und jetziger Zeit hält. Die Schauspieler haben oft auch Schüler, die zugleich Dienerstelle versehen und allmählich in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht werden. Wir finden also hier ein ähnliches Verhältnis wie das zwischen den „Füchsen“ und „Burschen“ der deutschen Universitäten in früheren Zeiten. Scarron führt indessen nicht allein in das Zigeunerleben der wandernden Schauspieler ein; wie im Vorübergehen erlaubt er einen interessanten Einblick in das Privatleben des Bürgertums. Wenn er in La Rappinière den Spottvogel der kleinen Stadt zeigt, der sich jeden Abend in den Wirtshäusern umhertreibt und auf Kosten Anderer zu zechen versteht, so erzählt er uns dann auch, wie Mademoiselle La Rappinière, die Frau des Genannten, abends allein zu Hause bei ihrer Kohlsuppe sitzen muß. Durch eine Reihe solcher kleinen Züge weiß er seine Bilder zu beleben und anziehend zu machen.

Der „Roman comique“ steht in litterarischer Beziehung weit über dem „Francion“, und sein Einfluß auf die spätere Entwicklung des Romans ist nicht zu unterschätzen. Doch war es Scarron nicht vergönnt, ihn zu beenden, und der letzte Teil rührt von fremder Hand her. Die Fronde hatte auch seine Stellung geändert. Befreundet mit vielen Herren des aufständischen Adels und von dem Geist der Pariser Bevölkerung mit fortgerissen, vergaß er den Dank, den er der Königin schuldete, und wurde einer der heftigsten Frondeurs. Man schrieb, wie schon gesagt, ihm die schärfsten Epigramme und die schmutzigsten Lieder zu, die damals gegen Mazarin verbreitet wurden. Natürlich verlor er seine Pension. Dazu kam die allgemeine Zerrüttung, welche auch die Geschenke der Gönner seltener machte, und so verschlimmerte sich die Lage des kranken Manns. Er faßte den abenteuerlichen Plan, auszuwandern. Die Aufmerksamkeit Frankreichs wendete sich damals ganz besonders auf die Anlagen überseeischer Kolonien. Erst später, unter Ludwig XIV. und Colberts Regierung wurde der Gedanke in großem Maß verwirklicht. In der Zeit der Regentschaft hatte man allerdings schon eine Aktiengesellschaft gebildet, und einen Kolonisationsversuch in Cayenne gemacht, allein das Unternehmen schleppte sich nur mühsam hin. Scarron glaubte in dem heißen Klima von Südamerika seine Gesundheit wieder zu erlangen und zugleich seine Vermögensverhältnisse zu verbessern. Er kaufte für 1000 Ecus Aktien, wie er an seinen Freund Sarrasin schrieb, und war bereit, Paris, dem Theater, den burlesken Versen und dem Roman Valet zu sagen. Doch gab er bald seinen Plan auf, als er vernahm, wie wenig Erfolg die erste Sendung von Auswanderern am Orinoko gehabt hatte. Statt dessen entschloß er sich zu einem andern Schritt, der bei ihm nicht minder überraschen mußte. Er verheiratete sich mit einem noch ganz jungen

Mädchen, Françoise d'Aubigné, einer Enkelin des Verfassers der „Tragiques" (Juni 1652).[1]) Die Schicksale dieser Frau sind wechselvoll und abenteuerlich, wie die weniger Menschen. Im Kerker geboren, im Elend aufgewachsen, einem Krüppel angetraut, endete sie als die Gattin des mächtigsten Königs von Frankreich. Ihr Vater war Constant d'Aubigné, Agrippa d'Aubignés Sohn. Er war von seinem Glauben abgefallen und hatte die Hugenotten verraten. Sein Vater, der starre Protestant, hatte ihn dafür verstoßen und verflucht. Constant war ein Wüstling und Spieler, ohne Halt, und so verlor er auch bald die Gunst des französischen Hofes, der sich ihm anfangs sehr gewogen gezeigt hatte. Auf Befehl der französischen Regierung wurde er, angeblich wegen geheimer Verbindungen mit England, verhaftet und in das Gefängnis nach Niort gebracht. Seine Frau wollte sich nicht von ihm trennen und gebar (1635) im Gefängnis eine Tochter, die man Françoise nannte, und die später als Marquise de Maintenon so einflußreich werden sollte. Sie war das dritte Kind und wurde von einer Schwester Constants, Madame de Villette, nebst ihren beiden älteren Geschwistern aus dem frostigen Gefängnis weggenommen, um eine sorgsame Erziehung zu erhalten, und im Glauben der Familie, im Protestantismus, erzogen zu werden. Aber Constant d'Aubigné erlangte nach einiger Zeit seine Freiheit wieder und ging mit seiner Familie nach Martinique, um dort sein Glück zu versuchen. Was ihm gute Geschäfte damals eintrugen, vergeudete er im Spiel, und als er um das Jahr 1645 starb, hinterließ er die Seinen in Armut. Die Witwe, eine ernste, strenge Frau, kehrte mit den Kindern nach Frankreich zurück. Ihre Tante nahm Françoise wieder zu sich, allein ein Befehl der Regierung entzog dieselbe ihrer Obhut und übergab sie einer andern Verwandten, einer strengen Katholikin. Françoise d'Aubigné sollte dem katholischen Glauben gewonnen werden, und wurde, da sie sich nicht fügte, mit großer Strenge behandelt. Zuletzt steckte man sie in ein Ursulinerinnenkloster zu Paris. Auch hier widerstand sie, so lang man mit Zwang vorging, gab aber endlich freundlichem Zureden Gehör. Als vierzehnjähriges Mädchen war sie einmal durch ihre Verwandte in das Haus Scarrons geführt worden, und hatte den Kreis der Besucher und Scarron selbst durch ihre Schönheit und ihr schüchternes Wesen entzückt. Mit ihrer Mutter kehrte sie nach einiger Zeit nach Niort zurück, und als diese bald darauf starb, stand sie ganz allein. Scarron interessirte sich für sie, er wechselte Briefe mit ihr und bot ihr zuletzt seine Hand an. Françoise d'Aubigné nahm an, und wurde mit 17 Jahren die Frau eines gelähmten kranken Mannes von 42 Jahren. Scarron wollte dem Mädchen auf diese Weise eine Stellung, sich eine Pflegerin geben, und Françoise faßte den Vorschlag in dieser Weise auf. Sie zeigte hier schon den kühlen Verstand, der sie in ihrem späteren Leben so sicher und so weit führte. Jedenfalls erfüllte sie die Pflichten, die sie übernommen hatte, getreulich. Sie war seine sorgsame Wärterin in den Stunden des

[1]) Vergl. Loret, Gazette du 15 juin 1652.

Schmerzes, diente ihm als Schreiberin in den freieren Augenblicken, und verschönte zugleich den geselligen Kreis, der sich bei Scarron zusammenfand. Es gelang ihr sogar, den Ton des Hauses zu verbessern, und mehr Ordnung darin einzuführen. Kein Zweifel, daß die Gesellschaft, in welche sie sich versetzt sah, auch auf sie Einfluß hatte. Was die damalige Zeit bewegte, wurde dort verhandelt, nicht in schwerfälligen Debatten, sondern in geistvollem leichten Gespräch. Bald war Madame Scarron nicht allein als eine der schönsten, sondern auch als eine der bedeutendsten Frauen von Paris berühmt, und besonders bewunderte man ihre Kunst, eine feine Unterhaltung zu führen.[1]) Die Aufgabe, die sie übernommen, war schwer und wurde um so schwieriger, je trüber sich die äußeren Verhältnisse ihres Gatten gestalteten. Scarron brauchte Geld, und trug kein Bedenken, nach der Besiegung der Fronde den Kardinal Mazarin in demütig grotesker Weise um Gnade zu bitten und sich gegen seine bisherigen Genossen zu wenden.[2]) Allein Mazarin blieb taub und der Kranke erlangte seine königliche Gnade nicht wieder. Dafür bewilligte ihm Foucquet, der mächtige Finanzminister, ein jährliches Gehalt von 1600 Livres aus seiner Kasse und half auch sonst noch durch wiederholte reiche Geldgeschenke. Er wendete ihm auch das Privilegium zu, eine Anzahl Leute an den Thoren der Stadt Paris aufstellen zu dürfen, welche den ankommenden Frachtfuhrleuten den nächsten Weg zu den Kaufherren, ihren Abnehmern, zu zeigen hatten. Scarron soll aus diesem Geschäft jährlich einige tausend Livres gewonnen haben, und so sah er seine letzten Jahre wenigstens frei von pekuniären Sorgen. Er starb 1660 mutig und heiter wie immer.

Man hat Scarron wol mit Heinrich Heine verglichen. Aber die Ähnlichkeit zwischen beiden Männern beruht fast nur auf Äußerlich-

---

[1]) Tallemant, Historiettes. (Article Scarron.) — Le duc de Noailles. „Histoire de Mme. de Maintenon", t. I, ch. V. Eine kleine Anekdote, deren Wahrheit nicht verbürgt ist, zeigt den Stil des Hauses Scarron und die Gabe der jungen Hausfrau vortrefflich. Eines Tags, heißt es, seien mehrere Gäste zu Tisch bei Scarron gewesen. Mme. Scarron habe durch ihre Erzählungen den ganzen Kreis belebt. Da habe ihr der Diener ins Ohr gesagt: „Madame, noch eine Geschichte, der Braten fehlt uns heute."

[2]) Sonnet (Oeuvres de Scarron, Paris 1786. Bd. VII, S. 335):

Jule, autrefois l'objet de l'injuste satire,
Est aujourd'hui l'objet de l'amour des François.
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
Par le malheur du temps ou plutôt pour le mien,
J'ai douté d'un mérite aussi pour que les sien.
Mais il ne m'a pas cru digne de sa colère.
Je confesse un péché que je pourrois celér;
Mais le laissant douteux, je croirois lui voler
La plus grande action qu'il ait jamais pu faire.

Vergl. das Triolet contre les frondeurs (VII, S. 314).

Frondeurs, vous n'êtes que des fous,
Il faut désormais filer doux.

keiten, während ihre geistige Begabung grundverschieden war. Wie Scarron viele Jahre hindurch von schwerer Krankheit gequält und des Gebrauchs seiner Glieder beraubt war, so duldete auch Heine in den letzten Jahren seines Lebens. Beide trugen ihre Leiden mit gleichem Heroismus und beide bewahrten die Geistesfrische und die heitere Laune des Philosophen bis zu ihrem Ende. Aber welche Gegensätze bieten sie, wenn man genauer vergleicht. Heine hat nie die Großen angebettelt, sich nie vor den Mächtigen der Erde gedemütigt, wie Scarron. Deshalb wollen wir mit letzterem nicht allzu strenge ins Gericht gehen. Einem Menschen wie Scarron, der nur ein halbes Leben führt, erscheint die Welt in anderem Licht, als einem gesunden Menschen. Auf seinen Krankenstuhl gebannt, hätte ein Mann mit edlerem Geist sich in sich selbst vertieft und seinen Blick auf das Große gerichtet, wie es Pascal, Scarrons Zeitgenosse, gethan hat. Für den kleinen Geist mußte sich dagegen der Horizont stets verengern und das Kleinliche, Unbedeutende, Häßliche an Wert gewinnen. Es freute den Armen, alles in der Welt armselig zu finden und zu verspotten. Aber auch in seinem Spott ging Scarron nicht sehr tief. Wenn er alles herabzerrte in das Reich des Gewöhnlichen und Niedrigen, so hatte er doch nicht die Schärfe des Satirikers, den schneidenden Hohn des Menschenfeinds. Wir finden nirgends eine Stelle bei ihm, wo er sich revoltiert, wo er dem Schicksal trotzig seine Stirne bietet, wie er auch keineswegs zu den „Libertins“ zu rechnen ist. Seine „Epîtres chagrines“, eine Art von Satiren, die sich bald gegen einzelne ungenannte Mitglieder der Akademie richten, bald zudringliche Leute geißeln oder auch einen geckenhaften, unwissenden Poetaster zeichnen, sind, wenige glückliche Stellen abgerechnet, farblos und ohne satirische Kraft. Es fehlte Scarron zum Satiriker die Beobachtungsgabe, die ja doch nur im Strom des Lebens erlangt und geübt wird, die Bestimmtheit der Grundsätze, der Schwung des Geistes. Auch der Satiriker muß dichterisch fühlen und warm empfinden, muß zürnen und sich begeistern können, wenn er überhaupt Eindruck machen will. Aber gerade der Schwung, die poetische Wärme, das Gefühl für Schönheit fehlte Scarron. Alle diese Eigenschaften besaß Heinrich Heine, und wenn er manchmal an Scarron erinnert, so ist dies nur in nebensächlichen Wendungen. Scarron hat u. a. eine Reihe von Sonetten verfaßt, welche in pomphaftem Stil beginnen, um durch eine burleske Wendung am Schluß zu überraschen. Er schildert z. B. einen Berg, der bis in die Wolken ragt, zerklüftet und mit undurchdringlicher Waldung bedeckt ist, dessen Gipfel sich in Feuer hüllt, um am Schluß zu sagen, daß ihm auf diesem Berg nichts Böses begegnet sei.[1]) Oder er schildert den riesigen Bau

[1]) Sonnet, Oeuvres, VII, S. 330:

Un mont tout hérissé de rochers et de pins,
Colosse que la terre oppose au choc des nues,
— — — — — — — — — — —
Sur ce superbe mont, jusqu'aux cieux élevé,
Pour vous dire la chose en homme véritable,
Il ne m'est, sur mon dieu, jamais rien arrivé.

der Pyramiden, die stolzen Kaiserpaläste zu Rom, die trotz ihrer Festigkeit zu Grunde gehen, und schließt damit, daß er sich deshalb nicht wundere, wenn sein Rock schon nach zweijährigem Dienst am Ellbogen zerreiße.[1])

Ähnliche Wendungen, in welchen der Dichter sich selbst ironisiert und vorsätzlich die poetische Stimmung zerstört, finden sich in den Gedichten Heines. Aber solche einzelne Züge, die beiden gemeinsam sind, begründen noch keine Ähnlichkeit. Selbst in der Behandlung der Sprache, in der sie auf den ersten Blick einige Übereinstimmung zeigen, unterscheiden sie sich. Bei Scarron fällt, wie bei Heine, zunächst die Leichtigkeit des Ausdrucks, der Fluß der Rede auf. Beide sind einfach, ohne Schwulst. Cyrano Bergerac rechnete es Scarron als Hauptfehler an, daß er die Pointen verschmähe. Allein welch ein Unterschied bei genauerer Betrachtung! Welch ein Reichtum von Poesie und schönen Bildern, von feinen Ausdrücken in den leichten Versen Heines, während Scarron nüchtern und schwunglos bleibt von Anfang bis zu Ende. Mögen Heines geistlose Nachahmer in der deutschen Litteratur viel Unheil angestiftet haben, Heine selbst war kein Feind der Poesie, wie Scarron, der aus seiner Burleske jedes poetische Gefühl verbannte. Man kann die Kraft und den Mut Scarrons bewundern, mit welchen er unter jahrelangen Qualen den Humor bewahrte; aber man ist deshalb noch kein pedantischer Rigorist, wenn man den Witz des Dichters Scarron arm und schwach findet, und die Richtung, die er dem litterarischen Geschmack gab, bedauert. Er war eben auch ein Produkt jener merkwürdigen Übergangsperiode, welche gar verschiedenartige Erscheinungen zu Tage brachte. Sein Tod fällt mit dem Beginn der neuen Zeit, dem Sieg des reineren Geschmacks zusammen. Auch wenn er länger gelebt hätte oder wenn seine Witwe nicht Ludwigs XIV. Gemahlin geworden wäre und man somit nicht schon aus Rücksicht von ihm geschwiegen hätte, sein Name wäre doch bald in das Dämmerlicht des litterarischen Halbruhms zurückgesunken.

---

[1]) Sonnet, ibidem, beginnend mit dem Vers:
Superbes monumens de l'orgueil des humains.

Zweite Strophe:

Vieux palais ruinés, chefs-d'oeuvre des Romains,
Et les derniers efforts de leur architecture,
Collisée, où souvent ces peuples inhumains
De s'entr'assassiner se donnoient tablature;
— — — — — — — — — —
Si vos marbres si durs ont senti son pouvoir,
Dois-je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir
Qui m'a duré deux ans, soit percé par le coude?

Dieses Sonett citiert Lessing in seiner Abhandlung über das Epigramm; A. W. Schlegel hat es übersetzt. Vergl. Michael Bernays' „Entstehungsgeschichte der Schlegel'schen Shakespeare-Übersetzung“, S. 40–41. Nach einer brieflichen Mitteilung von Bernays an den Verfasser vom 21. September 1884 sind beide citierte Gedichte Nachbildungen zweier „sonetas burlescas“ von Lope de Vega. Sie finden sich in Cavetanas „Tesoro del Parnaso Español“, Paris 1838, S. 288 ff.

Scarron hatte die Burleske in die Mode gebracht; mit seinem Tod verlor sie wieder ihr Ansehen, so viele sich auch bemühten, ihn nachzuahmen und zu überbieten. Diese Parasiten der Litteratur verdienen nicht weiter erwähnt zu werden, und wenn hier noch einmal des wandernden Virtuosen Dassoucy gedacht wird, so geschieht dies nicht wegen seiner burlesken Gedichte, sondern weil der Mann durch sein Wesen einen Beitrag zur Kenntnis der Zeit giebt und das burleske Sängertum drastisch illustriert. Wir stoßen plötzlich auf ein kleines Genrebild, das schon eines Blicks wert ist.

Wir sind Dassoucy schon einmal begegnet, als wir über die Künstler sprachen, die von Schloß zu Schloß, von Stadt zu Stadt zogen, um ihre Fertigkeit zu zeigen.[1]) Dassoucy aber erhob auch den Anspruch, als Dichter bewundert zu werden. Nannte er sich doch selbst den „Kaiser des burlesken Reichs, den ersten seines Namens“.

Seine zahlreichen Dichtungen, sein „Ovide en belle humeur“, sein „Jugement de Pâris“ und seine sonstigen Reimereien, die zwar eine Zeit lang in gewissen Kreisen bekannt und beliebt waren, übergehen wir einfach mit Stillschweigen. Nur die Memoiren, die er in seinem Alter veröffentlicht hat, behalten auch für uns noch Reiz, wenn auch nur den Reiz der Seltsamkeit.[2])

Charles Coypeau, der sich später Dassoucy nannte, war im Jahr 1605 zu Paris geboren und behielt sein Leben lang etwas von dem Charakter des Pariser Gamin. Sein Vater war Advokat und wünschte ihm eine gute klassische Erziehung zu geben. Allein da zwischen den Eltern Unfrieden herrschte, mißlang auch die Erziehung des Knaben. Schon in seinem neunten Jahr entfloh er dem Vaterhaus und trieb sich unstet umher, bis er nach Calais kam. Dort trat er mit unvergleichlicher Frechheit als Wunderthäter auf, der alle Sprachen des Orients rede. Wie er behauptet, fand er viele Gläubige, weckte aber auch den Fanatismus der Menge und mußte froh sein, als ihn die Behörde bei Nacht und Nebel entwischen ließ. Ein Nonnenkloster unweit Paris, dessen Äbtissin sich seiner annahm und ihn zu ihrem Pagen machte, bot ihm dann eine Zuflucht, bis er eines Tags erkannt und zu seinem Vater zurückgebracht wurde. Solcher Anfang versprach viel. Zum Glück fand sich, daß der Knabe Talent für die Musik und eine schöne Stimme hatte. So wurde er zum Künstler ausgebildet und rühmte sich später, daß er in seinem 17. Jahr alle Musiker seiner Zeit auf der Theorbe übertroffen habe. In der That wurde ihm früh die Ehre zu teil, vor Ludwig XIII. und dem königlichen Hof zu spielen. Bald durchzog er auch, von Abenteuer- und Reiselust getrieben, das Land. Auf einem dieser Virtuosenzüge traf er in Lyon mit Molière zusammen (1653) und wurde, als er bald darauf in große Not geriet, von dem hilfsbereiten Dichter, der mit seiner Schau-

[1]) Siehe S. 273 dieses Werks.

[2]) „Les aventures de M. Dassoucy“, neu herausgegeben von E. Colombey Paris 1858, Delahays. Vergl. oben S. 428, wo von der Musik zu Corneilles „Andromède“ die Rede ist.

spieltruppe damals in dem Languedoc Vorstellungen gab, einige Monate lang als Gast behandelt. Mehr als einmal sah er sich auf seinen späteren Reisen ins Gefängnis geworfen, und in Rom war sogar sein Leben bedroht. Da wurde er plötzlich im Kerker fromm und schrieb ein ganzes Buch religiöser Betrachtungen. Seine letzten Jahre verbrachte er in Paris, aber sein Ruhm war schon geschwunden, und er war verbittert, weil er sich vernachlässigt glaubte. Auch seine „concerts chromatiques" machten keinen Effekt mehr. Er hatte einst zu Corneilles „Andromède" und wahrscheinlich auch zu manchem Couplet Molières die Musik komponiert. Corneille hat ihm auch ein paar anerkennende Strophen gewidmet. Aber Molière wendete sich später von ihm ab und beauftragte einen andern Komponisten, die Musik zu dem „Malade imaginaire" zu schreiben. Dassoucy sah darin nur den Stolz des Glücklichen, ein Vorwurf, der Molière am wenigsten treffen kann.[1]) Am tiefsten kränkte ihn schließlich noch Boileaus wegwerfendes Urteil. In seiner „Art poétique" ereifert er sich über den schlechten Geschmack, der sich an der Burleske ergötze, und sagt dabei verächtlich, daß alle Poetaster bis zu Dassoucy herab eine Zeit lang Leser gefunden hätten.[2]) „Das ist der Lohn für gute burleske Verse!" rief der Verkannte aus. „Doch es ist nicht selten, daß eifersüchtige Gemüter gegen das Gute zu Felde ziehen und alles tadeln, was ihre Fähigkeiten übersteigt." [3]) Er starb 1674.

Dassoucy ist insoferne zu beachten, als auch er sich wissentlich in Opposition gegen die Ideen setzte, welche die vornehme Welt und die Litteratur beherrschten. Er besang als sein Ideal die Hammelkeule.

„Chère épaule, épaule ma mie,
Epaule, je m'en vais mourir,
Si promptement, pour me guérir
Dans la première hostellerie
Tu ne viens pour me secourir."

Er erscheint wie eine Art Sancho Pansa neben den Schwärmern für ritterliche Ehre, welchen der Ruhm teurer ist als das Leben. Er redet über den Zweikampf und die Ehre in etwas anderer Weise als Corneille. „Wenn Herr Ehrenpunkt mich tyrannisieren will, so spotte ich seiner, und ohne Rücksicht auf sein Beißen und Zerren thue ich nur das, was zu meinem Vergnügen dient und meiner Gesundheit zuträglich ist."[4]) Andererseits zeigt er, was den meisten Dichtern seiner Zeit ab-

---

[1]) In den „Rimes redoublées" sagt er von Molière:
Il est vrai qu'il ne maime guère
Que voulez-vous? C'est un malheur.
L'abondance fuit la misère,
Et le petit et pauvre hère
Ne quadre point à gros seigneur!

[2]) Boileau, Art Poétique, I, v. 89 und 90:
Le plus mauvais plaisant eut ses approbateurs,
Et jusqu'à Dassoucy, tout trouva des lecteurs.

[3]) Dassoucy, Aventures d'Italie, p. 241.

[4]) Dassoucy, Aventures, éd. Colombey, p. 41.

geht, ein offenes Gefühl für die Natur, und er preist in entzückten Worten die Lust einer Fußwanderung durch eine schöne Landschaft und die Freude, die man empfindet, wenn man am Abend von einer Anhöhe herab in der Ferne die rauchenden Schornsteine des Dorfes sieht, das man sich zum Nachtquartier bestimmt hat.[1])

Wir haben im vorstehenden übersichtlich den Widerstand geschildert, welcher sich gegen den herrschenden Geschmack und die in der Litteratur zum Ausdruck gelangenden geistigen Richtungen erhob. Aber dieser Widerstand war zu schwach, um mehr als einen kurzen Stillstand in dem Gang der Entwicklung zu erzielen. Gleich wie im Frühling der Strom anschwillt und von allen Höhen herab die Wasser ihm zufließen, so wuchs auch die litterarische Bewegung und drängte immer entschiedener in einer bestimmten Richtung vorwärts. Ein gewaltiger Bau kann die machtvollen Fluten in ihrem Lauf hemmen, sie zu einem andern Weg nötigen. Aber ein schwacher Damm, der sich dem Wasser entgegenstellt, vermag es nur eine Zeit lang aufzuhalten. Der Strom steigt; zürnend über den Widerstand, zerreißt er die hemmende Schranke und braust umso gewaltiger in seinem Lauf dahin.

Nicht anders zeigt es sich in der Geschichte der Litteratur, die uns beschäftigt. Der Versuch, den Geschmack von der einmal eingeschlagenen Richtung abzulenken, war zu früh unternommen und erwies sich zu schwach. Nach kurzem Kampf erlagen die Gegner, und umso entschiedener richtete sich das Streben auf das eine Ziel, das man schon lang ersehnt: auf Ordnung, Klarheit und Schönheit des Lebens.

Eine andere Zeit mag dieselbe Aufgabe auf anderem Weg zu lösen suchen, und über die Begriffe von Ordnung und Schönheit anders, vielleicht richtiger, denken. Aber die Kraft des 17. Jahrhunderts lag in der Einigkeit, mit der alle an der Lösung der Aufgabe arbeiteten, und in der seltenen Übereinstimmung, mit welcher man auf allen Gebieten demselben Ziele zustrebte. Staat und Kirche, Gesellschaft und Kunst — alles wurde von dieser Strömung ergriffen und gehorchte dem unwiderstehlichen Zug. Diese Harmonie des Wollens und Handelns, diese gleichmäßige und gleichartige Entwicklung mußte allerdings zu einer gewissen Dürre und Einförmigkeit führen, aber sie bewirkte auch die Sicherheit des Wesens, sie begründete den Erfolg. Das 17. Jahrhundert fand den deutlichsten Ausdruck seines Wesens und seiner Anschauungen in der Litteratur, und diese hat somit nicht unverdient die Bezeichnung der klassischen erworben.

[1]) Ibid. p. 43.





